SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

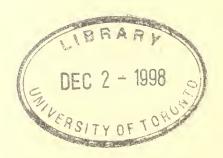
VII

BENEDETTO CROCE

I TEATRI DI NAPOLI

DAL RINASCIMENTO
ALLA FINE DEL SECOLO DECIMOTTAVO

NUOVA EDIZIONE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1916

ALL'AMICO

FRANCESCO TORRACA

AVVERTENZA

Questo lavoro fu pubblicato la prima volta dal 1889 al 1891 nei fascicoli dell'*Archivio storico per le provincie napoletane*, e, venuto colà a suo termine, in un grosso volume di estratto con aggiunte (Napoli, Pierro, 1891). Le accoglienze che esso ebbe allora furono assai benevole; e gli studiosi di storia teatrale non hanno cessato nemmeno ora di adoperarlo e citarlo: anzi dell'estratto, esaurito già da tempo, mi accade di vedere di tanto in tanto segnata ad alto prezzo qualche copia, come « libro ricercato » o « libro raro », nei cataloghi antiquarî. Con la presente ristampa provvedo dunque alle richieste degli studiosi; ma confesso che non mi sarei risoluto a farla se non vi avessi scorto l'opportunità di cancellare, quanto era possibile, dal mio vecchio lavoro le molte tracce d'inesperienza giovanile, che io sapevo esservi in ogni parte e che mi tornavano fastidiose al ricordo. Soprattutto, ne ho ora riordinata e condensata l'esposizione; e così riducendola in assai più breve spazio, ho potuto nondimeno arricchirla di qualche nuovo particolare, più importante di quelli tolti via. Pei quali ultimi, del resto, rimando alla prima edizione, come ad una « selva di notizie » o a un « regesto » di documenti, che si può all'uopo consultare nelle pubbliche biblioteche.

Napoli, febbraio 1915.

B. C.

I

Introduzione.

Gli spettacoli teatrali nella corte aragonese.

I miei amici della Società storica napoletana mi hanno sollecitato a narrare la cronaca della vita teatrale napoletana, additandomi come miniera inesplorata i trentuno enormi « fasci » di carte dell'amministrazione teatrale del Settecento, che si serbano nell'Archivio di Stato. E io li ho tutti esaminati, facendone estratti e copiando documenti, in lunghi mesi di lavoro scorsi nelle sale dell'ex-monastero di San Severino; e mi accingo ora a renderne conto in modo conforme al fine che si propone la nostra Società storica e che è di raccogliere e serbare le antiche memorie napoletane; non senza speranza che, nel tessere la cronaca dei nostri teatri, mi sia dato recare anche qualche non ispregevole contributo alla piú esatta conoscenza della storia letteraria e artistica italiana.

Ma quelle carte dell'Archivio di Stato, pertinenti alla Segreteria di Casa reale, non risalgono piú su del primo anno di regno di Carlo Borbone, cioè del 1734; e a me è parso conveniente allargare la ricerca ai secoli precedenti, specialmente al Cinque e Seicento, che per questa parte non sono stati ancora investigati; giacché le sole ricerche sul teatro napoletano finora pubblicate sono quelle assai

pregevoli del Torraca[1], circoscritte al Quattrocento e ai primi del secolo seguente. Compendierò dunque le indagini del Torraca facendovi qua e là qualche giunta, e le continuerò valendomi soprattutto di diarî e di libri varî fino al 1734, e da quel tempo in poi, soprattutto delle carte citate; e chiuderò la mia cronaca con quella, non politica ma teatrale, del terribile anno 1799.

E perché non andare anche piú su o piú indietro del Quattrocento? I teatri di Napoli (mi suggerisce qui il nostro maestro Giuseppe de Blasiis) hanno a capo della loro storia perfino una grande memoria classica, le recite che vi venne a fare di persona l'imperatore Nerone. E, sebbene una introduzione « archeologica » sembri ora di tanto cattivo gusto quanto una volta di ottimo, sia ricordato dunque che Nerone, avido di popolari applausi, e non osando presentarsi dapprima sulle scene di Roma, preferí pel suo esordio la nostra città, « *quasi græcam urbem* »: Napoli, che possedeva allora un ampio teatro scoperto, ricco di marmi e di statue, del quale ancora restano i ruderi, e la cui scena sorgeva di sbieco alle spalle della presente chiesa di San Paolo e la *cavea* volgeva verso la presente strada dell'Anticaglia; e un teatro coperto, un Odeo, posto probabilmente tra l'Anticaglia e gl'Incurabili, nelle vicinanze del luogo dove è adesso l'ex-monastero di Santa Patrizia. Tacito parla del concorso che si ebbe allora, per cosí nuovo spettacolo, dalle terre vicine, e delle guardie di soldati e dei cortigiani che accompagnarono l'Imperatore. E Svetonio serba parecchi aneddoti di quelle recite: e che un giorno, mentre Nerone cantava, si sentí una forte scossa di terremoto e il popolo fece atto di fug-

---

[1] F. Torraca, *Studî di storia letteraria napoletana* (Livorno, Vigo, 1884): e si veda dello stesso la raccolta di testi: *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV* (Firenze, Sansoni, 1885).

gire, ma egli, calmo, volle dar termine al *nomon* cominciato; e che un'altra volta Nerone interruppe lo spettacolo recandosi nelle prossime terme a pigliar fiato e confortarsi di qualche cibo; ma subito, pensatoci meglio, amando di far sempre le sue faccende alla gran luce, rientrò e mangiò in orchestra agli occhi di tutti, promettendo in greco: che, se lo lasciavano bere un po' di piú, avrebbe cantato anche meglio [1].

Senonché, rievocata la buffonesco-truce figura di Nerone, o anche racimolata qualche altra notiziola dell'età romana, come della commedia di un altro imperatore, Claudio, che fu qui coronata, e di Seneca che lamentava « i teatri troppo pieni e le scuole troppo vuote di Napoli », bisognerà pure spiccare un gran salto e raggiungere il secolo decimoquinto. In qual modo riempire l'intervallo dei secoli del medioevo? *Per omnes civitates cadunt theatra*, scrisse, se bene rammento, sant'Agostino; i teatri antichi si cangiarono in quelle pittoresche rovine, che qua e là ancora avanzano. E le rappresentazioni teatrali tornarono alla loro infanzia, ai tempî e alle piazze, come drammi liturgici e farse di giocolatori e buffoni; di che si hanno documenti copiosi per varî paesi di Europa [2], i quali ci debbono far congetturare su per giú qualcosa di simile per Napoli e per l'Italia meridionale, sebbene per queste nostre regioni manchino documenti particolari. Per semplice curiosità, e scendendo ai secoli piú bassi del medioevo, è lecito poi mentovare che in Napoli, alla corte del primo Carlo d'Angiò, fu rappre-

---

[1] Tacito, *Ann.*, XV, 33-4; Svet., *Nero*, 20. Sui teatri di Napoli Beloch, *Campanien* (Berlino, 1879), pp. 73-5; De Petra, *Sulle nuove scoperte dell'antico teatro napolitano* (Napoli, 1884).

[2] Si veda l'introduzione dell'opera del Du Méril, *Orig. latines du théâtre moderne* (Paris, 1849), e il D'Ancona, *Origini del teatro italiano* (Firenze, 1877; nuova ediz., Torino, 1891).

sentato, probabilmente nell'autunno del 1283, uno dei più antichi drammi profani francesi, il *Jeu de Robin et de Marion* di Adamo de la Halle, il quale, nativo di Arras, aveva seguito in Napoli il suo protettore, il conte Roberto d'Artois [1]. Questo dramma, che un recente critico definisce « un centone di pastorelle », rimase, com'è facile immaginare, affatto estraneo allo svolgimento indigeno. E incerti si rimane, d'altra parte, sul contenuto preciso delle parole che si leggono a proposito della festa dell' Epifania nel rituale della chiesa napoletana, ordinato nel 1337 dall'arcivescovo Giovanni Orsini: « *in missa fieri debent repræsentationes* » [2], accenno forse a drammi liturgici.

Anche giungendo al Quattrocento, le rappresentazioni drammatiche appaiono assai tarde e grame a Napoli, come già dimostrò il Torraca [3], preferendosi in questo paese le giostre, i tornei e le quintane e altrettali spettacoli meno intellettuali, e insomma ritardando esso anche per questo rispetto la sua partecipazione alla letteratura italiana.

Una giostra con congiunta rappresentazione dialogata fu quella che nel 1423 Alfonso d'Aragona, quando si trovava in corte della regina Giovanna, disegnò con angeli in una torre che suonavano e cantavano, e uomini mascherati da turchi che li assalivano [4]. E una vera e propria rappresentazione allegorica si ebbe l'ultimo di dicembre del 1441, alla presenza di re Renato d'Angiò, durante l'assedio

---

[1] J. Bédier, *Les commencements du théâtre comique en France* (in *Revue de deux mondes*, 15 giugno 1890). — Notizie di istrioni e buffoni alla corte angioina si leggono in *Arch. stor. napol.*, XI, 415-6, 580, 585, XII, 351.

[2] L. Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli* (Napoli, 1847-51), III, 127.

[3] *Studî* cit., pp. 8-9.

[4] *Giornali napolitani*, detti del Monteleone, ed. Faraglia (Napoli, 1895), p. 78.

posto a Napoli dall'Aragonese; ma anche questa fu cosa poco indigena, perché Renato portava quel costume dalla Francia, e un francese, il giureconsulto Cyprien de Mer (che sembra fosse stato l'ideatore dello spettacolo) tenne in ultimo il discorso latino a spiegare l'allegoria. Si trattava dello sceneggiamento di uno dei dialoghi di Luciano: l'entrata dei Campi Elisi, con Minosse sul suo seggio di giudice, il quale ascoltava i vanti di Scipione, Annibale e Alessandro, che contendevano del primato, e a Scipione assegnava in ultimo la palma delle virtú eroiche. Scipione (come chiariva l'oratore) raffigurava Renato, e Annibale Alfonso, perché la guerra di quei giorni era simile a quella tra Cartagine e Roma; e come Annibale aprí la sua con la distruzione di Sagunto, cosí Alfonso con quella di Valenza, resto sfortunato dei saguntini, e se quegli combattette contro Roma, questi combatteva contro la Chiesa romana, e se Alfonso come Annibale era vecchio astuto furbo sleale, Renato era, come Scipione, giovane prudente giusto e amico della verità [1].

Vinto Renato e occupato da Alfonso il regno di Napoli, nella sua corte, e piú ancora in quella del successore, si cominciarono a coltivare i varî generi drammatici, che fiorivano nelle altre parti d'Italia. E, anzitutto, la farsa allusiva agli avvenimenti del tempo, della quale si vedono accenni già nelle cerimonie di quel « trionfo », ossia entrata trionfale di Alfonso del 1443, che il re fece descrivere in latino dal Panormita e scolpire nel marmo dell'arco di Castelnuovo. Ma quei giuochi furono opera della colonia fiorentina di Napoli, la quale escogitò una cavalcata di giovinetti, un'altra della Fortuna con le sette

---

[1] Notizia di questa rappresentazione è nella introduzione del QUATREBARBES alle *Œuvres complètes du roi Réné* (Angers, 1845), I, pp. LIX-LX, cfr. XLIV-V.

Virtú e, ultimo nel corteo, un carro con Cesare armato e redimito d'alloro poggiante i piedi sul globo [1]. E un poeta fiorentino, Piero de' Ricci, compose il sonetto che Cesare recitò ad Alfonso, e che io riferisco secondo un codice strozziano:

Eccelso Re, o Cesare novello,
Giustizia con Fortezza e Temperanza,
Prudentia, Fede, Carità e Speranza,
ti farà trionfar sopr'ogni bello.
Se queste donne terrai in tu' ostello,
quella sedia fia fatta per tua stanza;
ma, ricórdasi a te, tu sarai sanza,
se di Giustizia torcessi 'l suggello.
E la Ventura, che ti porge il crino,
non ti dar tutto a lei, ch'ell'è fallace,
che me, che trionfai, misse in dechino.
El mondo vedi che mutazion face!
Che sia voltabil, tienlo per destino:
e questo vuole Iddio perché li piace.
Alfonso, Re di pace,
Iddio t'esalti e dia prosperitate,
salvando al mio Firenze libertate [2].

Altre figure allegoriche fecero movere i componenti la colonia catalana, cantando versi probabilmente spagnuoli [3]. In séguito, e sempre pel tempo di Alfonso, si ha notizia di balli mascherati che si fecero nel 1455 nell'in-

---

[1] A. Panormitæ *De dictis et factis Alphonsi regis* (Witemb., 1585), pp. 94-101.

[2] Bibl. Naz. di Firenze, Cod. strozz., classe VII, cod. 1168. [Questo son. si legge anche nel Crescimbeni, *Volgar poesia*, libro II, n. XXIX, in append. ai *Sonetti* del Burchiello, ed. 1757, e in più codd.: cfr. Flamini, *Lirica toscana del Rinascimento*, pp. 122-3, 723; e con varianti di forme napoletane, nei *Notabilia temporum* del Tummulillis, ed. Corvisieri, p. 51.]

[3] Panormitæ, l. cit.

vestitura di Alfonso, nipote del re, a principe di Capua[1]; e di una rappresentazione per le nozze del conte di Ariano, alla quale intervenne il re, e un prete « catalano » recitò il sonetto, che il solito Piero de' Ricci aveva composto in nome di Saturno[2]. Durante il regno di Ferrante, furono date farse allegoriche nel 1476 per le nozze della principessa Beatrice con Mattia Corvino re di Ungheria, e nel 1477 per le seconde nozze di re Ferrante[3]; e di argomento politico erano anche « le rappresentationi de Ottranto », di cui si ha notizia pel carnevale del 1482, allusive certamente alla cacciata dei Turchi da quella città[4].

Queste farse diventarono piú frequenti e importanti negli ultimi anni di quel secolo, perché trovarono un poeta in Jacopo Sannazaro, che soddisfaceva con esse ai gusti del principe Federico, assai vago di rappresentazioni teatrali[5]. E di una appunto del Sannazaro, che fu composta per le nozze di Costanza d'Avalos con Federico del Balzo, ci rimane la traccia[6]; e di altre sappiamo per gli anni tra il 1488 e il 1490, nelle quali, oltre il Sannazaro, prese parte talora l'altro poeta, il barcellonese Benedetto Gareth, il « Cariteo »[7]. Al carnevale del 1490[8] si riferisce di certo

---

[1] Torraca, op. cit., p. 14.

[2] Cod. strozziano cit., ff. 95-6. Si veda appendice I.

[3] Passaro, *Giornali* (Napoli, 1785), p. 35. I « mimi » fatti innanzi ad Eleonora d'Aragona nel 1473, dei quali reca notizia il Barone (in *Arch. stor. nap.*, IX, 390), furono, invece, « *momos* », come ho verificato consultando il documento originale, cioè una mascherata.

[4] Dispaccio dell'ambasciatore milanese, da Napoli, 20 febbraio 1482 (in *Arch. stor. lombardo*, XX, 1893, p. 966).

[5] Crispo, *Vita di G. Sannazaro* (Roma, 1593), p. 10-11.

[6] Si veda il Volpicella, cit. in Torraca, op. cit., pp. 17-8.

[7] Leostello, *Effemeridi* (Napoli, 1883), pp. 188, 231, 352 (dove nel codice è scritto « Pariteo »; ma cfr. *Giorn. stor. d. lett. ital.*, VII, 421-2, VIII, 322); Barone, in *Arch. stor. nap.*, X, 6.

[8] Si veda il documento edito da me in *Teatri*, p. 768.

l'*Ambasceria del Soldano explicata per lo interpetre*, nella quale si finge che il sultano abbia mandato un messo, ignaro della lingua italiana, a una dama a presentarle doni e a significarle il suo amore; e l'interpetre spiega il muto linguaggio di ciascuno dei doni, delle « acque fine », dei « pivecti odoriferi » e della « polve di Cipro ». Le altre saranno state quelle di Venere cercante il figliuolo perduto, il contrasto tra la giovane e la vecchia, e dei dodici giovani resisi romiti per amore della stessa donna, delle quali possediamo i testi [1].

Più importante di tutte codeste che avevano argomento morale o erotico o galante, fu la farsa della *Presa di Granata*, recitata il 4 marzo del 1492 in Castelcapuano a cura del duca di Calabria, nella festa per quel grande avvenimento, di cui i sovrani di Napoli gioirono e come re cristiani e come congiunti di sangue ai sovrani spagnuoli. La sala, intorno a cui girava un palco, era tutta adorna di panno e di festoni di mortella; e nel mezzo era elevato un tempio, poggiato su venti colonne, con varî dipinti e tredici figure di ninfe: lavoro dei maestri Costanzo di Morsis e Carluccio da Padova. Ed ecco si udí un gran rumore, e si vide Maometto cacciato via dal tempio, sulla cui cima fu innalzata la bandiera di Castiglia. Maometto, guardandosi attorno smarrito, declamò una lunga lamentela in endecasillabi col rimalmezzo, che cominciava e terminava col « fuggi, fuggi ». E fuggí finalmente, e dal tempio venne fuori la Fede, a dire altre centinaia di versi; e, tolto poi di mezzo il tempio e la Fede, si avanzò la Letizia, cantante e sonante la viola, con tre compagne, che sonavano cornamusa, flauto e ribeca; e, declamato il suo pezzo in versi, gettò fiori e mazzolini odorosi agli

[1] Torraca, *Teatro italiano* cit., pp. 323-6: cfr. *Studî* cit., pp. 266-78.

astanti [1]. Due giorni dopo, per la stessa occasione, si rappresentò *Il triumpho della Fama* [2], negli appartamenti del principe Federico, piú ricca e varia, quasi per gareggiare con la precedente e superarla. Vi comparivano Pallade, Apollo, la Fama, sopra un carro tirato da due elefanti e condotto da due giganti: dei quali giganti per lo meno sappiamo la genesi, perché nei conti della tesoreria sono segnate « sei canne di cannavaccio e due lenzuole vecchie consegnate al Paganino per farne due giganti, e una di legne per segare le teste dei due giganti » [3].

Anche al primo Alfonso si attribuisce, sulla testimonianza del Panormita, l'introduzione in Napoli delle sacre rappresentazioni, dei « ludi cristiani », che erano in tanto uso in Toscana: nel 1452 si celebrò in Santa Chiara il Mistero della Passione, nel 1457 in Castelnuovo la Rappresentazione del Venerdí Santo [4]. E regolarmente si continuò a questo modo nelle ricorrenze, come dimostrano i conti della tesoreria per gli anni 1460, 1470, 1471, 1472, dove sono notate le spese per la suppellettile teatrale occorrente, vesti di santi, di angeli, di diavoli e di giudei, macchine, fuochi greci e simili [5]. Non sappiamo con certezza se tutte queste rappresentazioni fossero « parlate », e parlate al modo toscano; ma può darsi che i testi di esse siano da identificare con quelle « farse spirituali », di cui ebbe tra mano un manoscritto, ora perduto, il Napoli Signorelli [6].

---

[1] Il testo in Torraca, *Teatro* cit., pp. 311-22: i documenti circa la recita in Barone, l. c., X, 13-15.

[2] Testo in Torraca, *Studî* cit., pp. 417-25.

[3] Barone, l. c., X, 16.

[4] Torraca, *Studî*, p. 11; Minieri Riccio, in *Arch. stor. nap.*, IV, 455.

[5] Barone, in *Arch. stor. nap.*, IX, 222-3, 227, 229-33, 241-3.

[6] *Vicende della coltura nelle due Sicilie* (Napoli, 1784-6), III, 188-90: cfr. Torraca, *Studî* cit., pp. 52-54.

Infine, oltre la farsa cortigiana, che non era « *neque tragœdia, neque comœdia, sed quædam inventiva ad laudem et gloriam* »[1], si ebbe anche la farsa giocosa e semidialettale, di un genere che si è perpetuato in quelle che ancora si recitano sulle piazze nei giorni del carnevale in Calabria e in Sicilia[2], e delle quali alla corte aragonese poeta fu Pietro Antonio Caracciolo. Ce ne restano purtroppo solo i titoli e pochi frammenti; e possiamo vedere da essi che vi comparivano giovani innamorati, vecchi mariti, notai, preti, mercatanti, fattucchieri, villani, cavaiuoli, spagnuoli. In una, un mercante mette in vendita due schiavi, maschio e femmina; in un'altra quattro villani « acconciano le loro mogliere con altri »[3]. Una farsa anonima, ma appartenente a questo gruppo, io ho rinvenuta in un codice della Biblioteca Riccardiana[4], e si potrebbe intitolarla « dello sposo risanato ». Un padre si presenta a « *messer baglivo* » (come a dire al pretore o piuttosto al giudice conciliatore), e gli espone che ha sposato testé la figliuola a un giovane di bella presenza; senonché

la prima sera.
per sí fatta manera, con sua gran doglia
si li intorzao la coglia e lo stentino,
che mai piú lo tapino potte fare
che potesse una volta usare con so moglie.

Perciò la figliuola malcontenta strepita e vuole « *che le muta lo marito* ». Chiamato il « *cito* » (lo sposo), egli racconta come sono andate le cose; cioè che a mensa fece

[1] Cosí chiama una di queste farse, rappresentata in Roma nel 1504, il Burchardo, *Diarium* (Parigi, 1885), III, 352.

[2] Si veda A. Lumini, *Le farse di Carnevale in Calabria e in Sicilia* (Nicastro, 1888).

[3] Torraca, *Studî* cit., pp. 65-81.

[4] Codice cartaceo 2754, ff. 81-4. Si veda appendice II.

« *costiuni* » (lite) con la sposa, e si presero « *a la pugna et a capille* » e a lui era toccato un colpo cosí disgraziatamente diretto, che lo aveva messo in quella triste condizione. Il baglivo, al quale si chiede lo scioglimento del matrimonio, bonariamente promette di accomodare tutto mercé l'opera di un « *mastro* », che è « *el piú perfetto e fino in tal mestiero* »; e fa venire il mastro, il quale « *tocca e dice* » il suo parere, e applica gli opportuni rimedî, che hanno rapido effetto salutare. E il magistrato comanda che sia chiamata la sposa:

Fatela venire: che s'aspetta?
La cosa è venuta netta in sanitate.
Poiché site ordenate confirmare,
facitele basare inzucarate.

Connessi con queste farse erano i *gliommeri* o frottole, dei quali compose parecchi il Sannazaro [1]; e talvolta queste frottole o altri simili capricci si recitavano nelle piazze da buffoni come prologhi alle recite che vi facevano di storie e poemi romanzeschi i « canterini », venuti di recente dall'Italia superiore, come dice il Pontano in un suo dialogo, dove una di queste scene nelle vie di Napoli è vivacemente descritta [2]. Il poeta o canterino sale sul palco improvvisato, il trombetta dà il segno del silenzio, e un mascherato si mette a buffoneggiare: « State zitti, finché il silenzio non sia rotto dagli applausi di lingua, di mano, di piede. Chi applaudirà, avrà da bere. Vedete come tacciono tutti, segno che tutti hanno sete! Ma no: vi farò bere anche prima. Ecco il barile, il coppiere, il bicchiere, l'orciuolo. Badate di non ubbriacarvi, perché sarete vinti

---

[1] F. Torraca, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, IV, 209-28.

[2] Pontani *Opera omnia soluta oratione* (Venezia, 1518-9), II, ff. 91-101 (dialogo *Antonius*).

dal sonno. Date a bere a colui che sta lì in fondo. È bevitore, ma non sonnacchioso; lo dice il naso lungo, prominente, rozzo, bitorzoluto.... ». E così via, scivolando a poco a poco in equivoci osceni.

Tra le ultime farse recitate innanzi al vecchio re Ferrante, dovette essere quella dello *Imagico*, composta dal Caracciolo, che ne fu anche l'attore, e si presentò togato, con « faccia e barba antiqua », seguito da quattro discepoli, e vantò la sua arte, e disegnò circoli in terra evocando le anime di Diogene e di Aristippo, i quali disputarono sulle loro filosofie, e furono giudicati entrambi da Catone il censore, che poi li ricondusse nell'Averno; mentre l'Imagico, ossia il mago, terminava con elogi al re, al quale prima di partire baciava la « sacra mano » [1].

Tosto gli eventi politici mandavano in rovina la progenie di Ferrante, e in Napoli s'insediava Carlo VIII di Francia. Anche Carlo VIII fece rappresentare dai suoi francesi, in Castel dell'Ovo, il 15 marzo del 1495, una farsa politica, in cui il Papa, il re di Spagna e l'Imperatore facevano lega contro la Francia, e il tutto « *collusorie et more gallico derisorie* » [2]. Ma lo scherzo e la beffa sugli avversarî non impedirono che, poco stante, quei francesi dovessero sgombrare Napoli.

Un cantastorie, che verseggiò la vita d'Isabella del Balzo, moglie di Federico d'Aragona e per alcuni anni (dal 1496 al 1504) regina di Napoli [3], non tralascia di ragguagliarci circa le feste alle quali ella assistette; e così ripassiamo in rassegna tutti i generi drammatici di sopra menzionati. Nel carnevale del 1497, in Lecce dove Isabella al-

[1] Torraca, *Teatro* cit., pp. 429-44.

[2] Burchardi *Diarium*, II, 246.

[3] Di questo inedito poema ho dato copiosi estratti in *Arch. stor. nap.*, XXII, 632-701.

lora dimorava, quelli della città si dettero a mettere in ordine « belle farse per suo piacere », e più precisamente, sottodistinguendo le specie, « chi gliomeri, chi farsa e chi tramesa », ossia intermezzi. Dei quali ultimi reca l'argomento di uno che fu recitato in una precedente occasione:

> Fo la ntramesa de dui namorati,
> che contrastavan una damicella,
> la qual ad un de lor avea levata
> la girlanda de la testa molto bella,
> ed in sua testa se l'avea recata,
> e la sua data a l'altro non men snella;
> e, a qual portasse più sincero amore,
> avante se n'andava ad un dottore.

Ma nella quaresima il genere cangiava da allegro in lugubre:

> Li giorni santi de la Quarantana
> cose de santi si representava;
> molti martirî in rima se dispiana,
> in publico per l'ordinarî se cantava;
> rendendo ciascauna mente umana
> contrita, a devocione la incitava...

Lo stesso poema descrive anche una sequela di allegorie figurate e parlanti, che accolsero Isabella di ritorno a Napoli al passaggio per le terre di Puglia, ad Acquaviva, a Giovinazzo, a Molfetta, ad Andria, a Barletta: parecchie delle quali erano satire politiche dialogate con filastrocche in francese maccheronico [1].

Nei brevi anni di re Federico e della regina Isabella si pensò anche a far venire dall'alta Italia qualcuna delle compagnie di attori che colà si andavano formando; se era esatta la voce che raccoglieva in Roma nel 1501 l'agente

---

[1] CROCE, in *Arch. stor. nap.*, l. c.

del duca di Ferrara: « ch'el re di Napoli ha invitato Fedria comico cum la sua schola per representare comedie et egloge alle nozze de la regina iovene et duca di Calabria » [1]. Ma noi non conosciamo per quel tempo nel testo se non una farsa, recitata innanzi a Federico da un Giosué Capasso, in cui il Male fa una requisitoria contro le donne e il Bene le difende, sfoderando come supremo argomento l'esempio delle « due regine », la vedova di Ferrantino e la moglie di Federico [2]. Io credo poi che allo stesso tempo — e non al 1476 — si riferisca l'altra farsa anonima in cui la Bellezza, l'Onestà e Apollo descrivono i pregi e cantano l'elogio di Beatrice d'Aragona, reduce in Napoli nel marzo 1501 dai suoi infelici matrimonî d'Ungheria e di Boemia [3].

Non era ancora terminata la lotta tra Ferdinando il Cattolico e Luigi XII, dalla quale il regno di Napoli uscí trasformato in viceregno spagnuolo, quando fu recitata, e probabilmente innanzi al Gran Capitano Consalvo di Cordova, un drammetto latino allegorico-politico di Girolamo Morlino, che è piú noto come novelliere. Non è una commedia, dice il Prologo, perché di commedie ne avrete una di Plauto, dopo cena; ma una favoletta atta a rasserenare gli animi e a scacciarne ansie e timori. Luigi XII, sotto nome di « Oreste », si lamenta col suo amico « Pontico » per essere stato abbandonato da un'insigne, potente e generosa matrona, da « Leucasia », che raffigura Napoli. Viene Leucasia in iscena, e mentre Oreste procura di riguadagnarla, ed essa lo svergogna:

---

[1] R. Arch. di Stato di Modena, Cancelleria ducale, dispacci degli oratori estensi in Roma, disp. di Mathias de Canali, 27 marzo 1501.

[2] Torraca, *Studî* cit., pp. 288-92.

[3] Torraca, op. cit., p. 15; e per la data quel che dico in *Teatri di Napoli*, pp. 25-6 *n*.

Miserabilis, audes,
hinc toties depulsus, adhuc consistere coram?

entra Ferdinando il Cattolico, sotto nome di « Protesilao », contende col rivale, sorretto dall'aiuto di Venere, Pallade, Marte e Mercurio, e lo scaccia, volgendosi per ultimo agli spettatori perché preghino

felicem eventum belli, dum, iussa capessens
numinis, infames paro debellare catervas[1].

---

[1] H. Morlini parthenopei *Novellæ, fabulæ, comœdia* (Parigi, 1845), pp. 205-29.

II

Farse, rappresentazioni sacre, egloghe e prime commedie regolari.

Il Caracciolo continuò a comporre farse nei primi decennî del Cinquecento, come è attestato dalla data del 1514, che si legge nel solo frammento che ci avanza delle sue opere [1]. Le quali avevano stretta parentela con quella sorta di farse che, per esservi tolti ad oggetto di beffa gli abitatori e i costumi della Cava, si dicevano « cavaiole » (e « due cavaioli » erano già tra i personaggi che il Caracciolo introduceva). Ma delle farse cavaiole il principale documento è l'opera del salernitano Vincenzo Braca, nemico giurato degli abitatori della prossima Cava, che tra la fine del Cinque e i primi del Seicento si diè a redigere quella tradizione satirica, accrescendola del proprio [2]. Sebbene un po' tardiva, quell'opera vale a darci un'idea abbastanza esatta del ciclo di tali farse del principio del Cinquecento, tempo della loro maggiore voga. Anche ora si dice a Napoli « *scola cavaiola* » una scuola in cui tutto va alla peggio, con maestri inetti e scolari asini e indisciplinati; e la frase

---

[1] Torraca, *Studî* cit., p. 73.

[2] L'opera del Braca fu studiata pel primo dal Torraca, op. cit., pp. 96-116, e poi da E. Mauro, *Un umorista del seicento: V. B. salernitano* (Salerno, 1901).

proverbiale risale alla farsa *de lo Mastro de scola*, serbataci dal Braca. Qual maestro è Carrafone, e quali scolari i Ciardullo, Maffeo, Parmades, Ramundo, Giandiseo, che vi sono messi in azione! Ecco, all'aprirsi della farsa due scolari che s'ingiuriano e vengono alle mani; eccone un altro, che recita la lezione spropositando peggio del Massinelli dei giorni nostri; ecco un quarto, che non può recitarla perché non la sa affatto. Il maestro, sdegnato, grida: « *Para 'a mano!* » (apri la mano), per infliggergli le spalmate. Ma quegli, ricevute le spalmate, gli rinfaccia di avergli portato in regalo una canestra di castagne: « *e mo me vatte?* » (e ora mi batti?). Ancora uno scolaro, infiorando di spropositi la sua conferenza, si scusa adducendo che « *o Donato ng'è n'errore* », c'è un errore nel testo di grammatica; e, infine, qualche ritardatario ha corrotto il compagno, donandogli la sua merenda per farsi fare testimonianza falsa in suo favore. Come vuol Dio, il maestro imprende la sua spiegazione del secondo dell'*Eneide*, con dottrina e intelligenza al tutto degne dei suoi scolari; ma non giunge alla fine e la scolaresca si mette a gridare: « *Feria!* », ed esce tumultuando dalla stanza, accompagnata dalla voce del pover'uomo che si raccomanda per la « *mesata* » (l'onorario mensile). Riscontro di questa scuola di grammatica è la scuola di cucito e ricamo nella farsa *la Maestra*.

Senza ridare il catalogo, che il Torraca dà con molta diligenza delle rappresentazioni sacre che si fecero in quella prima metà del Cinquecento a Napoli e nei paesi vicini, come Nola, Aversa e Sessa [1], e accennando appena alle farse spagnuole che non potevano mancare fra i tanti spagnuoli accorsi nella nostra città — un'egloga spagnuola recitata a Napoli tra il 1508 e il 1511 è contenuta nella

---

[1] Torraca, *Studî* cit., pp. 18-62.

Question de amor [1], e in Italia e probabilmente a Napoli, nella casa del marchese di Pescara Ferrante d'Avalos, furono offerti al pubblico i drammi del Torres Naharro [2] — giova toccare piuttosto delle « egloghe », che successero alle farse allegoriche e galanti degli anni precedenti. La piú famosa di esse è la *Cecaria* di Antonio Epicuro, che fu composta intorno al 1525 [3], cioè la storia di tre ciechi, che vengono l'un dopo l'altro in iscena, disperati per amore, cantano i loro lamenti e fanno per uccidersi; ma si urtano tra loro, si riconoscono per ciechi, e si confidano le loro storie. Nella seconda parte, la *Luminaria*, un sacerdote li conduce al tempio d'amore, li guarisce e concede loro le donne amate. Si tratta in verità di una sequela di pezzi rettorici in versi liquidi e sonanti, che dovettero andare assai a genio dei buongustai di quel tempo. — Imitazione della *Cecaria* sono *I due pellegrini* del giovane Tansillo, rappresentati tra il 1526 e il '27 in Nola innanzi al conte Enrico Orsini e a Maria Sanseverino sua moglie [4], in cui i disperati di amore, che qui sono due, sul punto di appiccarsi a un albero, vengono da una voce che esce dal tronco (e che è della donna morta dell'uno dei due) dissuasi dal fiero proposito e persuasi ad andarsene a vivere in Nola sotto il felice governo di « due chiari, illustri e gloriosi spiriti », ossia degli Orsini. Nel 1538 il Tansillo rimise a nuovo questo lavoro giovanile per una recita che si fece sulle galee di don Garzia di Toledo, figliuolo del viceré, in onore di

---

[1] Croce, *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli: « La Question de amor »* (Napoli, 1894: estr. dall'*Arch. stor. p. le prov. nap.*).

[2] Raccolti col titolo generale *Propaladia* e stampati in *Nápoles, por Joan Pasqueto de Sallo, 1517*, dedicati al Pescara.

[3] E. Pèrcopo, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XII, 57.

[4] A. Gaspary, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, IX, 461.

Antonia di Cardona, alla cui mano don Garzia aspirava; e certamente la chiusa fu volta a elogio di costei[1].

Egloghe, commedie e farse furono rappresentate nell'inverno del 1535-6 durante il soggiorno dell'imperatore Carlo V in Napoli: un'egloga, tra l'altro, si ebbe per cura del viceré nella villa di Poggioreale, e una « commedia » in casa del principe di Salerno[2].

Ed è probabile che allora nascesse quella « farsa cavaiola » della *Ricevuta dell' imperatore alla Cava*, che si trova in uno dei manoscritti delle opere del Braca, ma non gli appartiene, perché è chiaramente contemporanea agli avvenimenti da cui prende occasione[3]. Quando l'imperatore, venendo a Napoli, passò per la Cava, gli abitanti del luogo gli offersero un bacile d'argento, pieno di monete d'oro; e su questa premura dei cavaiuoli lavorò la scherzosa fantasia dei loro vicini. La farsa mette in iscena quei cittadini radunati a consulta intorno alle onoranze da fare all'imperatore, che essi hanno appreso essere giunto a Salerno. Apparecchiano anzitutto le « *robbe da magnare* », tavole cariche di ogni sorta di cibi: donde un battibecco tra colui che vi è messo a guardia e un lanzichenecco, disperso precursore del sovrano, che, giungendo colà, subito vi stende sopra le mani. Gli « eletti » della città deliberano di fare all'imperatore dono di mille scudi, somma che a taluno sembra troppo piccola, mentre un al-

---

[1] Cfr. in proposito F. Flamini, *Sulle poesie del Tansillo di genere vario* (Pisa, 1888), pp. 6-25.

[2] G. Rosso, *Istoria delle cose di Napoli* (ed. Gravier), pp. 65-70.

[3] È stampata in append. al Torraca, *Studî*, pp. 445-70. Si noti a p. 454 un'allusione all' « *homo de vino* (divino), come se chiama Pietro Aretino (la stampa del T. porta *Archino*) e non da bene ». Del resto, quella farsa non si trova in quello dei due manoscritti che è autografo del Braca, e manca nell'elenco ivi dato delle opere di costui.

tro, di miglior gusto, propone di offrire invece venti prosciutti, redarguito dal sindaco che giudica che « *chesta è pezzenteria!* ». E c'è anche qualche pessimista che, invece di doni, vorrebbe letificare l'imperatore col racconto de « *li guai e pene amare che patimo* ». Finalmente, si stabilisce di offrire scudi tremila; ma le dispute rinascono sulla persona che dovrà presentarli, rivendicando il sindaco per sé quell'onore e altri revocando in dubbio l'onestà del rappresentante del comune, che potrà ben fare scivolare nelle proprie tasche una parte degli scudi. Altre dispute sorgono circa l'asta del pallio e consimili punti di cerimoniale. Senonché, intanto che così si chiacchiera, si litiga e si grida, l'imperatore sopraggiunge. — Sparate l'artiglieria! — Manca la polvere. — Prendete il danaro pel dono! — Dove sono le chiavi del forziere comunale? Mancano le chiavi. — O imperatore, férmati (gridano i cavaiuoli). Mangia questa salciccia, « *ca fuorze tra tanto arriva lo presiento* ». — Ma i tedeschi della guardia fanno far largo, e l'imperatore passa oltre, noncurante o ignaro. Restano i cavaiuoli a far lamenti, a rimproverarsi l'un l'altro, a ricordare come diversamente li avessero trattati re Alfonso, che parlava familiarmente a questo e quel cittadino, e re Ferrante « *o viecchio* »: laddove costui sembra che non faccia conto di nessuno, a cominciare dalla stessa città. Qualcuno insinua che autore di quel dispregio è stato « *o prencipiello* », il principe di Salerno, che era in sospetto di cupide mire su Cava, città regia. Comunque, la cosa era dolorosa e scandalosa. Non essersi fermato; non aver visto nemmeno il reliquario della Cava! Ma un « giurato », che viene spedito all'imperatore per esporgli le doglianze dei cavaiuoli, torna con risposta così benevola che tutti gli animi si riconciliano col sovrano e rivolgono il loro sdegno contro gli « eletti », cagione della mancata accoglienza, perché avevano nascosto le chiavi.

Appunto al principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, che nel 1536 aveva dato in sua casa una « bellissima commedia » in onore di Carlo V, si dové il tentativo di promuovere in Napoli il gusto pel teatro e portarlo all'altezza raggiunta in altre città d'Italia. In una sala del magnifico palazzo, che suo nonno Roberto aveva fatto costruire da un Novello di Santo Lucano (e che fu poi chiesa dei gesuiti), « stava sempre (dice un contemporaneo) per tal effetto apparecchiato il proscenio »[1]. Il principe (aggiunge il Summonte) con queste commedie « augumentò molto l'amor del popolo, perché, nel dí che le commedie si rappresentavano, egli aveva pensiero di stare alle porte per far entrare i cittadini a vedere e sentire comodamente, talché se ne ritornavano alle lor case pieni d'amore ed affezione verso di lui, intanto che, quando il principe passava per le strade, dagli artisti di ogni sorta era quasi adorato e con grandissimi applausi salutato »[2].

Il Sanseverino dette nel 1540 una festa per le nozze di Maria di Cardona, marchesa della Padula, con Francesco d'Este, fratello del duca di Ferrara, alla quale intervenne il viceré Pietro di Toledo allora in buona amicizia col principe; e in quella sera furono rappresentate da comici senesi due commedie, il *Calando* e il *Beco*[3]. La prima delle quali è ignota ai bibliografi del teatro senese (se pur il titolo recato non è una svista di trascrizione per il *Calandro*, ossia la *Calandria*, del Bibbiena), e la seconda sembra da identificare col *Beco* di Francesco Belo, stampato in Roma due anni prima[4], piú probabilmente che con la

---

[1] A. Castaldo, *Dell'historia di Napoli* (ed. Gravier), p. 71.

[2] *Della historia della città e regno di Napoli* (ed. di Napoli, 1675), IV, 235.

[3] Castaldo, op. cit., p. 45-6.

[4] Roma, per Francesco Blado di Asola, 1538 (cfr. Allacci, *Drammaturgia*, ed. 1755, col. 140).

Commedia di due contadini intitolata Beco e Fello, o con quella *di Beco e Bandello e l'oste*, che per altro nemmeno sono opere propriamente senesi [1]. Nel 1545, nello stesso palagio dei Sanseverino, si rappresentarono gl'*Ingannati*, non dei Rozzi ma degli Intronati di Siena, composta nel 1531, e tradotta in francese e in altre lingue e tante volte imitata, tra l'altre da Lope de Rueda, che è vantato fondatore del teatro spagnuolo, nei suoi *Engañados*. Com'è noto, l'intrigo di quella commedia s'intreccia intorno a una Lelia che, in abito maschile, si reca a servire il giovane da lei amato e lo distoglie da un altro amore, e il viluppo si fa anche più complicato per il sopraggiungere di un fratello di Lelia, che le somiglia in tutto. Nella commedia ha parte un Giglio spagnuolo, predestinato a beffe e a bastonature. Gli attori che la recitarono a Napoli furono tutti gentiluomini, che prestavano l'opera propria « per loro esercizio e per passatempo della città ». Procuratore della recita, Giovan Francesco Muscettola, « uomo di belle lettere, e di pronto e mordace ingegno » ; il prologo fu fatto dal notaio Antonino Castaldo, autore di una storia o cronaca di quei tempi; i servi, « con grazia mirabile », da Luigi Dentice, Antonio Mariconda e Scipione delle Palle; l'innamorato da Giulio Cesare Brancaccio [2]; lo spagnuolo dal Muscettola; la Pasquella (ossia la vecchia innamorata) da Fabrizio Dentice; il pedante da Fabrizio Villani; il vecchio sciocco da Matteo da Ricoveri, fiorentino; il vecchio Virginio dall'abbate Giovan Leonardo Salernitano; il servo Stragualcia dal Castaldo, e

[1] Per la prima, Allacci, op. cit., col. 205-6.

[2] Intorno a costui, cfr. D'Afflitto, *Memorie degli scrittori del regno di Napoli*, II, 159-62. Credo che fosse il medesimo « *gentilhomme napolitain . . . habile joueur de luth* », che nel 1554 si recò in Inghilterra per tentare di mandare in aria il matrimonio di Maria Tudor con Filippo II, seducendo quella regina e diventandone il favorito (cfr. Forneron, *Histoire de Philippe II*, Parigi, 1881, I, 40-1).

Fabio da un figliuolo della signora Giovanna Palomba. Tutti (aggiunge il cronista) dissero mirabilmente, talché Napoli non ebbe punto invidia a Siena per gli recitanti. Lo Zoppino, « celebre musico e giudizioso di quel tempo », ebbe cura della musica scelta e degli accordi degl'istrumenti, e il Dentice col suo falsetto e il Brancaccio col basso « fecero miracoli »[1].

Nel 1546 le commedie vennero date da « certi modanesi », e non sembra piacessero molto[2]. Ma nel 1547 così gli attori, come la commedia stessa furono napoletani, e la commedia fu la *Philenia*, opera di uno di quegli attori, del Mariconda, che era familiare e devoto dei Sanseverino, e ad Isabella Sanseverino dedicò poi nel 1550 le *Tre giornate delle favole dell'Aganippe*[3], che si figurano narrate per invito della principessa da cinque gentiluomini in una campagna presso Salerno. E a lei è anche dedicata la *Philenia*[4], rappresentata nel suo palagio di Napoli, con apparato disposto dall'autore, con pitture di maestro Severo da Napoli (forse Severo Iraci o Ierace[5]), e musiche di Vincenzo da Venafro, coadiuvato dal « divinissimo signor Luigi Dentice »[6]. La *Philenia* (che non ha nulla da vedere col contemporaneo romanzo dello stesso titolo, del Franco) è cosa « tutta nuova », nel senso solamente che dà a queste parole l'autore, cioè scritta apposta per l'occasione; ma in effetti è un aggregato di caratteri e situazioni allora comunissimi. Philenia, che è sotto la guardia di una vecchia Milia,

---

[1] Castaldo, op. cit., pp. 71-2.

[2] Prologo alla *Philenia*, cit. più sotto.

[3] In Napoli, appresso Giov. Paulo Suganappo, 1550.

[4] *Philenia*, comedia di Antonio Mariconda nobile napolitano. Stampata in Roma per Antonio Blado d'Asola, 1548.

[5] Cfr. Filangieri, *Indice degli artefici*, II, 11-2.

[6] Queste e le altre notizie sono tolte dalla dedica e dall'avvertenza della stampa.

la quale passa per sua madre, è per proprio conto innamorata di un giovane Fulvio, e, per conto della falsa madre, promessa al vecchio Simone. Questi ha una figliuola, Livia, che promette in isposa a Fulvio, a richiesta del padre di lui, Philone; ma Livia ama invece un servo di casa, Camillo, anzi lo ha già tanto amato che n'è rimasta incinta. Fulvio, per procacciarsi il danaro che sempre occorre agli innamorati, si traveste, consigliato e aiutato da Camillo, prendendo l'apparenza del vecchio Simone e riscotendo da un debitore del vecchio una somma; ma l'inganno, per alcuni accidenti, non riesce a pieno. Intanto, il servo Tindaro, che ha rubato a Philone una catena d'oro, dice a sua scusa di averla donata a Milia; e costei con la figliuola è menata prigione. Ma il podestà scopre in quell'occasione che Philenia è sua propria figliuola, e al tempo stesso Philone riconosce un suo figlio nel servo Camillo: donde i matrimonî. La forma del Mariconda è languida e stentata; ed essendo la scena posta in Ancona, viene a mancare alla commedia quel colorito e quelle allusioni, che di certo avrebbe avuto se l'autore si fosse ispirato a costumi napoletani [1]. Colorito e allusioni locali che sono invece assai forti e varî in una commedia stampata in quel torno, composta da un gentiluomo milanese, l'*Altilia* di Anton Francesco Raineri [2], la cui scena è posta per l'appunto in Napoli, sebbene difettino argomenti per affermare che qui fosse anche rappresentata.

È probabile che l'anno dopo, il 1548, si desse in casa del Sanseverino la *Mirzia* dell'Epicuro [3]; ma certo altre

---

[1] Sulla *Philenia*, cfr. mia nota in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XX, 308-12.

[2] Mantova, 1550. Sul Raineri, notizie biografiche nel Quadrio, *Storia e ragione* ecc., II, parte I, p. 247. — Si veda appendice III.

[3] Cfr. E. Pèrcopo, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XII, 60-5.

commedie si vennero preparando, come si vede da alcune lettere di Bernardo Tasso, segretario del principe[1]. Intorno a quel tempo furono anche rappresentate in Napoli due « bellissime » commedie di Bernardino Rota, lo *Scilinguato* e gli *Strabalzi*, andate perdute, alle quali accenna il Minturno nell'*Arte poetica*, rimproverando amichevolmente l'autore dell'averle scritte in prosa[2]. E una commedia aveva « ordinata in una notte e scritta in quattro dí » Angelo di Costanzo[3], probabilmente i *Marcelli*, rifacimento in prosa dei Menecmi plautini, della quale discorre altresí il Minturno[4]. Questa commedia era stata commessa al Costanzo da Cesare Carafa di Maddaloni, per farla recitare in Salerno per il parto che si aspettava della principessa Isabella, la quale si era immaginata di essere in condizioni di maternità, quantunque il marito non vi credesse, e solo per non iscontentarla « lasciava che si soddisfacesse a suo modo » in quella fantasia[5]. Ma il parto non accadde e la commedia rimase nel manoscritto. E, qualche anno dopo, per la catastrofe politica del principe di Salerno, tutta la società letteraria e musicale, che si raccoglieva intorno a lui, si disperse. Il viceré Toledo, che abbatté quell'altissimo dei baroni napoletani, disciolse anche le accademie dei Sereni, degli Incogniti e degli Ardenti.

Per gli anni che prossimamente seguirono, c'è ricordo di commedie ed egloghe rappresentate in Sessa e a Napoli a cura del duca di Sessa, ch'era un Consalvo Fernandez de Cordova e aveva sposato la figliuola del gran Capitano:

---

[1] *Lettere* (Padova, 1733), I, 277; e cfr. dello stesso *Lettere inedite*, ed. Campori (Bologna, 1869), pp. 33-5.

[2] *Arte poetica* (Venezia, 1564), l. II, p. 66. Cfr. Napoli Signorelli, *Vicende*, IV, 326-7.

[3] *Poesie italiane e latine e prose*, ed. Gallo (Palermo, 1843), pp. 299-300.

[4] Op. cit., p. 114, cfr. 66.

[5] Castaldo, op. cit., pp. 110-11.

tra le altre, il 26 giugno 1519, un'egloga in elogio del suocero glorioso e dei genitori del duca, opera di Giambattista Testa, che fu recitata in Castel Capuano dai due figli del poeta; e anche colà, il 5 settembre, una commedia di Plauto, ordinata da Francesco di Francesco detto Curcio Sessa, medico e filosofo, discepolo del Nifo, che adoperò come attori i suoi figli e altri giovani loro compagni [1]. La marchesa del Vasto Maria d'Aragona, per festeggiare la viceregina duchessa di Alba, fece recitare nel marzo del 1558 nella sua casa di Chiaia l'*Alessandro* del Piccolomini con « intermedî », ossia rappresentazioni poetico-musicali da poco venute in uso, e di cui per quella commedia compose i versi il Tansillo e furono esecutori o « musici » un « Phomia », un « Cornelio », il già ricordato Scipione delle Palle e un Giovan Leonardo dell'Arpa, « unico in questo strumento », di cui ancora durava la fama nel secolo seguente. Quegli « intermedî » — dei quali ci rimane la descrizione — parvero agli « homini dotti » che avanzassero « quanti mai se ne siano fatti nel mondo » [2].

E sulle scene dové mostrarsi qualcuna delle parecchie tragedie di autori napoletani, allora pubblicate, come la *Morte di Cristo* di Domenico Lega (1549), l'*Altea* di Niccolò Carbone (1559) [3], *Il giudizio di Paride*, il *Ratto d'Elena* e l'*Incendio di Troia* d'Aniello Paulilli (1566): la qual cosa è certa almeno per queste ultime, che dalla dedica appaiono essere state recitate da « giovani napoletani » nel palazzo di Vincenzo Carafa d'Ariano. Per le provincie, sappiamo della commedia *Il capitan bizzarro* di Secondo Tarentino, recitata in Taranto in casa di Troilo Suffiano e stampata nel 1550; e forse in Aquila fu data la commedia di Massimo

[1] Fuscolillo, *Cronica*, in *Arch. stor. napol.*, I, 625-7.

[2] E. Pèrcopo, in *Rassegna critica della lett. ital.*, XIX, 73-88.

[3] Su questa, cfr. G. Rosalba, in *Rass.* cit., XVIII, 64.

Cammelli, *Il frappa*, colà stampata nel 1566[1]. E lasciamo anche qui da parte i drammi sacri, che si facevano un po' da per tutto e pei quali la Sinodo provinciale napoletana del 1576 stabilí doversi richiedere la licenza del vescovo, affinché non avvenisse che « *quæ fideles ad pietatem excitare debent, pro nostra corruptione, ut in his solet, ad cachinnos et contemptum commoveant* »[2].

---

[1] Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, III, parte I, 67-9, 71, 72, parte II, 69, 88. Tra i mss. della Bibl. Naz. è (XV. 7. 58) una *Rappresentazione spirituale della penitenza e morte di Santa Maria Egitiaca*, composta da una monaca. Tra quelli del Tutino, nella Brancacciana (Misc. III. D. 8), un'*Egloga* di Francesco Antonio Imperato « recitata nel 1586 ». Il *Trionfo della Lega* di Cesare Tomeo (Napoli, 1574) era destinato ad essere rappresentato in Messina alla presenza di don Giovanni d'Austria.

[2] *Constitutiones seu decreta provincialis Synodi neapolitanæ* (Napoli, 1580), cap. 6, p. 8.

III

Comici dell'arte, maschere napoletane e primi teatri pubblici. Origine del teatro dei Fiorentini.

Tutte queste rappresentazioni erano esercizî di dilettanti, tranne in certo senso quelle dei « senesi » e dei « modenesi », che il Sanseverino stipendiò nel 1540 e nel 1546. E dilettanti altresí recitavano le « farse »; e si serba ricordo del padre del giureconsulto Colaniello Pacca (professore quest'ultimo nell'università di Napoli e morto nel 1587), che era un sarto a nome Bartolommeo con bottega alla Sellaria, e per la sua valentia di attore veniva soprannominato « Bartolommeo de le farze »[1]. Le quali si solevano assai spesso aggiungere a compimento nelle feste popolari degli sponsali, come c'informa l'attor comico Zito, nei principî del Seicento, quando già erano affatto tramontate: « *sciorta de composezione simmole a le commedie atellane, perché non hanno nesciuna forma de rapresentazioni drammateche; né tampoco se ponno assemmegliare co li poemma antiche: chiú priesto eie na certa spezie de satera: pe chesto creo che non s'ausano chiú* »[2].

---

[1] Bolvito, *Variorum* ecc., ms. presso la Società storica, III, f. 527.
[2] Comento alla *Vaiasseide* del Cortese, citato piú oltre, p. 221.

Poco dopo la metà del Cinquecento, anche a Napoli dovettero venire o formarsi compagnie comiche girovaghe, sebbene documenti diretti se ne trovino solo per alcuni anni piú tardi. Nel 1566 si ha menzione di « comedianti » e di « zanni » e dei loro « coltelli di legno », nell'Abruzzo, a Monteregale in provincia di Aquila [1]: il che fa congetturare che tanto piú facilmente queste compagnie cercassero fortuna nella capitale [2]. Comunque, nell'anno 1575 abbiamo addirittura un contratto per costituzione di compagnia « per fare et recitare comedie » in Napoli, nel regno e fuori, tra cinque commedianti: un Mario di Tommaso di Siena, detto « Lepido », un Iacopo Antonio de Ferrariis di Napoli, un Alfonso Cortese similmente di Napoli, un Giulio Cesare Farina di Milano e un Francesco Viziani di Lucca. Il documento è curioso per talune clausole, che fanno subito avvertire come allora si fosse entrati negli anni della piú severa controriforma, in cui tutti, e in particolare i profanissimi istrioni, dovevano fare insistente e pomposa ostentazione di spiriti devoti e di osservanza delle cose sacre, fino al punto che quei comici s'impegnavano reciprocamente di denunziarsi in caso di peccati all'Inquisizione. Lo riferisco perciò qui testualmente, omesse solo le formole ordinarie e le firme del giudice e dei testimoni.

Die quinto mensis Iulii tertie Indictionis 1575 Napoli. Capituli pacti et conventioni al nome d'Idio habiti et firmati tra li Mag.ci Mario, alias *Lepido*, de Thomase de Siena, Iacobo Antonio de Ferrarijs de Napoli, Alfonso Cortese de Napoli, Iulio Cesare Farina de Milano et Francisco Vitiani da Lucca, sopra la compagnia inita

---

[1] Lettera a Margherita Farnese di Monteregale, 30 maggio 1566; in Arch. di Stato di Napoli, *Carte farnesiane*, fascio 957.

[2] A una recita in Napoli allude il Lasca, *In lode di Zanni* (in *Rime*, ed. Verzone, Firenze, 1882, p. 521).

et firmata tra detti prenominati compagni sopra il fare et recitare comedie in questa città di Napoli et altre terre città et lochi tanto in questo Regno quanto in altri qualsevogliano Regni, Provincie, Ducati et lochi qualsevogliano del mondo. Sono videlicet:

In primis li prefati magn.ci prenominati compagni promettono continuamente per anni dui da oggi avante numerandi unitamente recitare e fare dette comedie tanto in questa città quanto in altre parti del mondo dí per dí et sicome sarà comodo a detta compagnia, et non manchare per qualsivoglia causa; et caso che alcuno di essi compagni mancasse di fare et recitare dette comedie che quillo che mancharà ogni volta sia tenuto pagare a detti compagni ducati vinticinque de pena, quali sia licito a detti compagni exigerli da chi contravenerà et farlo convenire et costrengere in qualsevoglia parte del mondo dove se regge justitia.

Item è convenuto che, caso che alcuno di essi compagni et compagne se amalasse o andasse pregione per causa di detta compagnia, che in tale caso esso non sia tenuto a la suprascritta pena, anzi durante detta malatia et carceratione siano obligati detti compagni darle la sua parte che li compete tanto in detto loco dove se ritrovarà infermo o carcerato quanto fora detto loco, et detti compagni siano tenuti conservarle la sua parte che pervenerà da dette comedie dí per dí, et possendo essi compagni siano tenuti mandarcela dove se ritrovarà, et stando infermo in alcuno loco et detti compagni volendosi partire da detto loco et possendose portare, siano tenuti portarlo con loro.

Item è convenuto che tutto il guadagno che pervenerà da le comedie et per occasione d'esse se debbia spartire tra detti compagni pro eguali parte et porzione, et all'altri recitanti che con detta compagnia andaranno se li debbia dare quello che d'accordo la magior parte de detti compagni credarà et piacerà che se li denga per ciascaduno di detti altri recitanti, levato le spese che occorreranno tanto de magnar, come d'altre cose per servitio de detta compagnia.

Item è convenuto che per servitio di detta compagnia se debbia tenere uno garzone, al quale se la debbia dare il vitto et salario secondo la magior parte de detti compagni se contentarà.

Item è convenuto che, s'alcuno d'essi compagni pigliasse servi-

tore per servitio suo et dandoseli il vitto de conventione, che quello sia tenuto servire tutti li predetti compagni et il suo patrone sia tenuto darli il salario.

Item è convenuto che ogni domeneca a sera se debbia fare conto del guadagno che sarrà pervenuto a detta compagnia et se debbia spartire tra detti compagni modo ut supra, et tratanto se debbia conservare appresso uno de detti compagni che la magior parte de essi volerà.

Item è convenuto che ogn'uno de detti compagni se debbia confessare tre volte l'anno, cioè la Pascha de Resurrectione di Nostro S. Jesu Cristo, l'Assumptione de la Nostra Donna, et la Natività di Nostro S. Jesu Cristo.

Item è convenuto che se forte (quod absit) alcuno de detti compagni biastemasse, che quello de detti compagni l'intenderà, sia obligato subito andarlo ad accusare.

Item è convenuto che detti compagni non possano tra loro jocare in nessuno giocho né in la loro stantia con altri.

Item è convenuto che quando venarà alcuna Indulgentia et Giubileo da Sua Santità che sieno tenuti detti compagni pigliarle [1].

Del resto, che i comici dell'arte non solo esercitassero il loro mestiere in Napoli, ma anche vi spiegassero assai vivacità e forza produttiva, è comprovato dalla moltitudine di tipi comici o maschere napoletane, che per l'appunto in quella seconda metà del Cinquecento vennero al mondo e vi vissero a lungo, e alcuna sopravvive ancora. Il Del Tufo descrivendo nel 1588 in un suo zibaldone versificato i « piaceri e spassi » del carnevale di Napoli, annovera, oltre i « Trastulli » e i « Pantaloni » e i balli di « Mastro Ruggiero » e di « Lucia vernagualà » e della « Sfessania », anche il vedere « talvolta comparire in scena »

---

[1] Archivio notarile di Napoli, *Protocollo del notaio Cristoforo Cerlone, 1574-75*. Il documento mi fu comunicato dal compianto principe di Satriano Gaetano Filangieri.

con dolcissima vena,
presto e destro qual suol correr navettola,
Coviello Ciavola e Pascariello Pettola [1].

Qui sono dunque Pascariello e Coviello; ma non sono i soli, perché i rami del Callot *I balli di Sfessania* ne raffigurano altri parimenti napoletani, come appare dai nomi di « Meo Squaquara », « Maramao », « Ciccio Sgarra », « Smaraolo Cornuto », e di simile suono; e altri sono nei « contrasti » e altrettali composizioni burlesche del tempo, come, in alcune opericciuole attribuite a Giulio Cesare Croce, « Marchionne Pettola », bravo napoletano, « Cola sgarriatore », « Coviello Cetrullo Cetrulli » [2]. Nel che si può anche osservare come gli attributi buffoneschi passino dall'uno all'altro personaggio, e Coviello ora sia « Ciavola » (gazza), ora « Cetrullo », e « Pettola » (falda di camicia) sia ora cognome di Pascariello ora di Marchionne, e via dicendo. « Maramao » fu creduto dal De Blasiis ricordo di Fabrizio Maramaldo o (come appunto si chiamava in napoletano questa famiglia) Maramao [3]; ma è dubbio che sia cosí [4]. Si aggiunga « Tartaglia », il quale personaggio ai primi del

---

[1] S. Volpicella, *Giambattista del Tufo illustratore di Napoli nel secolo XVI* (Napoli, 1880), p. 85. Il Volpicella arbitrariamente stampa: « Coviel, Giancola e Pascariello Pettola », e poiché egli, non avvertendo che « navettola » vuol dire « spola », scambia questa parola per il nome di un altro personaggio comico (« Navettola »), riduce a quattro quelli che erano due. Io ho seguito l'autografo del Del Tufo, che è nella Bibl. Naz., XIII. C. 96. Il « Giancola » non appare sui teatri se non intorno al 1770, come si vedrà a suo luogo in questa storia.

[2] O. Guerrini, *La vita e le opere di G. C. Croce* (Bologna, 1879); cfr. bibliografia, nn. 52, 99, 127, 158.

[3] *Fabrizio Maramaldo e i suoi antenati*, in *Arch. stor. napol.*, IV, 815-16.

[4] Si veda la *Rivista delle tradizioni popolari italiane* del De Gubernatis (Roma), a. I, 1893, pp. 371, 445, 641, 723.

Seicento era rappresentato in Napoli da un Ottaviano Ferrarese[1]; e, forse poco piú tardi, « Giangurgolo » o il « Calabrese ». E in questo ambiente di teatri popolari nacque anche, circa quel tempo, « Pulcinella », o « Puliciniello » e « Policinella », come dapprima fu chiamato piú di frequente, e che sullo scorcio di quel secolo o ai primi del seguente trovò un grande attore in Silvio Fiorillo, il quale passò addirittura come l'inventore del tipo[2]. Nei *Balli di Sfessania* del Callot Pulliciniello è accoppiato con la « signora Lucrezia » o (traducendo il nome nel vezzeggiativo napoletano) con « Zeza ».

Altra prova del fiore in cui era venuta in Napoli la commedia dell'arte sono gli attori napoletani, che facevano parte delle compagnie comiche di quel tempo, come Fabrizio de Fornaris, detto il « capitan Coccodrillo », che nel 1571 andò in Francia e di nuovo nel 1584 coi Confidenti e stampò a Parigi una commedia l'*Angelica* (1584), condotta sullo scenario datogli da un gentiluomo napoletano[3]; un Cola, che surrogò nel 1608 a Parigi il celebre arlecchino Martinelli[4]; Aniello Soldano, detto il « Dottore Spaccastrummolo »[5], che nel 1608 era con la compagnia dei Fedeli di Giambattista Andreini, e pubblicò parecchi libercoli giocosi[6]; Giovan Donato Lombardo, detto « il Biton-

---

[1] Arch. munic., *Atti origin. di fortif.*, I, f. 163, doc. del 1612; e cedola del Banco dello Spirito Santo del 1602, che citerò più oltre.

[2] Si veda il mio studio sul *Pulcinella*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari, 1910), pp. 195-270.

[3] Sul De Fornaris, Bartoli, *Notizie dei comici ital.*, I, 230-2, e Rasi, *Comici italiani*, II, 741. Sull'*Angelica*, si veda più oltre a proposito del Porta.

[4] Rasi, op. cit., II, 672.

[5] « *Strummolo* » in nap. è la trottola; e « parlare a spaccastrummolo » vale: parlare a vanvera.

[6] Bartoli, op. cit., II, 242-4; Rasi, op. cit., I, 164-8, che ne ristampa uno degli opuscoli e ne dà il ritratto.

tino », che, oltre la commedia *Il fortunato amante* (1589), stampò un volume di *Prologhi*[1]; Guglielmo Perillo, che nel 1567 era tra i capi di una compagnia che si formò in Genova[2]; ma, sopra tutti, il già menzionato Silvio Fiorillo, non meno eccellente nella parte del capitano spagnuolo, *capitan Matamoros*, che in quella di Pulcinella, e scrittore di egloghe, drammi e commedie, tra le quali una, la *Lucilla costante*, che presenta benissimo svolto il carattere di Pulcinella[3]. Il Fiorillo aveva nella sua stessa famiglia compagni attori, la moglie Beatrice e il figlio Giovambattista[4]; ma non sembra fosse parente, come taluno ha asserito, di Tiberio Fiorilli, lo « Scaramuzza », che allietò per circa un secolo Parigi[5]. Napoletano, del resto, anche costui, e che in un burlesco cartello di tesi per laurea messo fuori da lui in Parigi si adornava dei nomi napoletaneschi di « *Scaramuzza Memeo Squaquera figlio di Tammaro e Catammaro Cetrulo e de Madama Papera Trentova* »[6]. L'abilità dei comici napoletani, specialmente nel gestire buffo e nelle smorfie, venne poco stante universalmente riconosciuta; tanto che a indicare i requisiti di eccellenza per una buona rappresentazione comica si formò il proverbio: « lazzi napoletani e soggetti lombardi »[7].

---

[1] Bartoli, op. cit., I, 301-4; Rasi, op. cit., III, 44-6. Del *Nuovo Prato di Prologhi* ecc. conosco la terza edizione, stampata in Venezia nel 1628.

[2] D'Ancona, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, VI, 36.

[3] Per la biografia e bibliografia, Rasi, op. cit., II, 921-7. Per la *Lucilla costante*, Croce, *Saggi* cit., pp. 236-43.

[4] Rasi, op. cit., II, 927-9.

[5] Rasi, op. cit., II, 888-912.

[6] Riprodotto in facsimile dal Rasi, op. cit., II, 891.

[7] Perrucci, *Dell'arte rappresentativa* (Napoli, 1699), p. 342. « Lazzi », cioè « azioni », contorsioni e controscene (la derivazione di « lazzi » da *l'azzioni* o *l'azzi.*, come si scriveva abbreviatamente negli scenarî,

Le « commedie pubbliche » dovevano essere cosí usuali in Napoli alla fine del Cinquecento che vennero persino nel 1581 proibite, minacciandosi con bando della gran corte della Vicaria del 22 gennaio di quell'anno pene a coloro che « da oggi in avanti » ardissero o presumessero « recitar commedie in luoghi pubblici ed ordinarî, o fare altri giuochi e bagattelle », col permettere solo di farle « in casa sua », nelle case private [1]. E sembra che questo severo provvedimento avesse qualche relazione con la guerra che a Milano (per opera del cardinale Carlo Borromeo), e a Venezia, si faceva, proprio in quel tempo, contro i comici [2]. Ma le pubbliche commedie furono, poco dopo, in Napoli ribenedette, perché Filippo II concesse all'ospedale degl'Incurabili quel medesimo che aveva già concesso sin dal 1568 a due confraternite di Madrid, un diritto sugli utili delle commedie. Scriveva dunque il re al suo viceré di Napoli, il duca di Ossuna, il 3 dicembre 1583, che « *por parte de algunos napolitanos devotos de los Incurables desta ciudad, me ha sido suplicado que, tuviendo consideracion á que la necessidad de aquella casa es tanta que, si muchas veces no fuese socorrida del de la Anunciada, no tendria modo para poderla suplir, fuese servido mandar que, para los gastos que allí se hazen, se aplique la mitad del provecho, que se saca de las comedias, que se rapresentan en esta ciudad, con que el dicho Ospital ponga persona á posta, que cobre lo que assi se le adjudicare, conforme á lo que con otros ospitales se haze en la villa de Madrid, adonde reside mi real Corte* »;

---

donde, reduplicandosi l'articolo, *i lazzi,* fu provata dal Valeri); « soggetti », argomenti, testi e concerti di commedie.

[1] *Nuova collez. di prammatiche del Regno di Napoli* (Napoli, 1800 segg.), t. VIII, tit. 180, pr. 5.

[2] Cfr. Scherillo, *La commedia dell'arte in Italia* (Torino, 1884), p. 157.

e lasciava arbitro il viceré di far quel che gli paresse meglio. Sembra che l'Ossuna per allora tenesse in sospeso la cosa; ma il viceré conte di Miranda, il 12 settembre 1589, dette esecuzione al consenso del re [1]; ossia concesse all'ospedale degl'Incurabili il diritto alla metà dei proventi delle commedie, il qual diritto esso prese subito a dare in appalto [2]. A questo modo le commedie ripigliavano la loro allegra vita pubblica: cosí allegra, che nel 1592 il nunzio di Napoli Aldobrandini lamentava che v'intervenissero persino gli ecclesiastici regolari [3].

Nell'Archivio degli Incurabili ho ripescato un elenco dei nomi di coloro ai quali fu dapprima « affittata la mità di proventi di commedie »: Giulio Cesare Lauditiello, Carlo Fredi, Silvio Fiorillo, Bartolommeo Zito e Ambrogio Buonomo, Agostino Velasquez, Natale Consalvo, « et altri in diversi tempi » [4]. Di costoro, che tutti o quasi tutti erano comici, il primo non è noto per altri documenti. Ma di Carlo Fredi sappiamo che era impresario in Napoli nel carnevale del 1602, giacché nel febbraio di quell'anno eseguiva pagamenti di onorarî ad attori della sua compagnia, ossia al già menzionato Ottaviano Ferrarese detto « Tartaglia », ad Angela Lucchese detta « Ricciolina » [5] e allo Zito detto

---

[1] Magnati, *Teatro della carità istorico, legale, mistico, politico, in cui si dimostrano le opere tutte della Real Santa Casa degli Incurabili* (Venezia, 1727), pp. 172-3.

[2] *Platea degli Incurabili*, ms. nell'Archivio di quell'istituto, f. 349.

[3] Docum. in Amabile, *La congiura, i processi e la pazzia di T. Campanella* (Napoli, 1883), I, 20 *n.*

[4] *Platea* cit., f. 349.

[5] Di una « Ricciolina », che recitava nel 1605 nella compagnia diretta da Frittellino (Cecchini) e dal capitano Rinoceronte (menzionato dal Barbieri nella *Supplica*), dà notizia lo Zuccaro (cfr. D'Ancona, *Origini* [2], II, 531), e di un'altra o della stessa, che appartenne alla compagnia degli Affezionati e che viveva ancora nel 1634, parla F. Bar-

« Gratiano »[1]. Natale Consalvo era un attore che faceva le parti di vecchia fantesca, perché col soprannome di « Madamma Diana », e altresí di « Vertolino »[2], si trova segnato in un registro degli Incurabili[3]. Notissimi sono poi Silvio Fiorillo e il Buonomo, che faceva da « Coviello » e seguitò in quella parte fino a mezzo del Seicento, e il « dottor Graziano » Zito, che nel 1628 pubblicò un comento alla *Vaiasseide* del Cortese[4] e lasciò inedite molte opere, quasi tutte drammatiche, delle quali dà il catalogo l'Al-

---

TOLI (op. cit., II, 110). Ma il nome vero non ne era noto, dovendo escludersi che sia da identificare con la Marina Antonazzoni (cfr. RASI, op. cit., II, 345). Il nostro documento la identifica con una Angela Lucchese.

[1] Giova trascrivere testualmente, per la notizia dei prezzi, queste cedole del Banco dello Spirito Santo, che debbo alla cortesia dell'amico cav. G. B. d'Addosio: « A 23 febbraio 1602, Carlo Fredi paga duc. 1 ad Ottaviano Ferrarese detto *Tartaglia* per resto saldo e compito pagamento di tutto il tempo ha ricitato fino all'ultimo di Carnevale p. p. — A 28 febbraio 1602, Carlo Fredi pagati duc.i 6 e tarí 2 ad Angela Lucchese detta *Ricciolina* pel salario degli ultimi 19 giorni che ha ricitato fino all'ultimo di Carnevale p. p., dichiarando che delle altre mesate che ha ricitato è stata pagata di contanti a ragione di duc. 10 al mese. — A 14 marzo 1602, Carlo Fredi paga duc.i 2.1.10 a Bartolomeo Cito detto *Gratiano* a compimento di duc. 175.4. per il salario del suo ricitare per 10 mesi meno 7 dí, che ha servito in sua compagnia di comedie, a ragione di duc. 18 il mese come per scritture ».

[2] « *Vertolina* » in nap., solenne bastonatura.

[3] *Libro maggiore, 1613-16*, f. 580.

[4] *La Vaiasseida* poema heroico di GIULIO CESARE CORTESE, novamente arricchito di annotazioni et di dichiarazioni a ciascun canto, con una Difesa nella quale si sostiene che sia Poema perfetto e di maraviglioso esempio conforme gl'insegnamenti d'Aristotele contro la censura degli Accademici Scatenati per BARTOLOMEO ZITO, detto il Tardacino, al molto illustre signore il signor Anello Pecoraro, regio dohaniere della città di Napoli, in Napoli, appresso Ottavio Beltrano, 1628.

lacci [1]. Nell'ora citato comento alla *Vaiasseide* egli ricorda un altro comico, che forse recitava con lui, « *Gian Gregorio d'Ariemme, chillo che faceva lo Pascariello a la Commedia* »; e ne riferisce un motto burlesco di argomento culinario: che Ercole, se fosse stato ai tempi moderni, non avrebbe portato le colonne sulle spalle fino alle ultime parti di Spagna, ma « *s'averria puosto no pegnato mmaretato* (minestra maritata) *napoletano de la deritta e na goglia potrita* (olla podrida) *a la spagnola de la senestra, e chelle portannele per lo munno, averria potuto dicere co chiú raggione:* Non plus ultra! » [2]. Quanto ad Agostino Velasquez, sembra, a giudicarne dal nome, che fosse uno dei primi « *autores* » di compagnie spagnuole, venuti in Napoli [3].

È da pensare che molte delle pubbliche commedie si solessero recitare in camere tolte in fitto o in baracconi di legno o anche, le piú rozze, in palchi all'aria aperta, particolarmente al Largo del Castello, dove era un grande spazzo presso il mare, adattissimo per buffoni e cerretani d'ogni sorta. Ma è certo che già negli ultimi anni del Cinquecento esisteva in Napoli un teatro fisso per commedie, situato propriamente nel luogo dove poi sorse la chiesa di San Giorgio dei Genovesi; la quale appunto perciò nel secolo seguente si trova talora denominata « San Giorgio alla commedia vecchia ». La colonia genovese aveva in Napoli un piccolo oratorio presso la chiesa di Santa Maria la nuova, e, perché quello era angusto, nel 1595 ottenne da papa Clemente VIII di poterlo profanare e vendere e col ricavato e con offerte raccolte costruire

---

[1] Nella prima ediz. della *Drammaturgia* (Roma, 1666), p. 583.

[2] Comento cit., p. 94.

[3] Un Alonso Velasquez, capocomico in Madrid nel 1586, è ricordato dal Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), I, 82.

una chiesa più ampia; al qual uopo già i genovesi avevano comprato altro suolo, « e precisamente quello in cui eravi un pubblico teatro detto della Commedia », e lo accrebbero nel 1606 e 1607 con altri acquisti, e vi edificarono negli anni seguenti la presente chiesa di San Giorgio, su disegno di Bartolommeo Picchiatti, consacrata nel 1620 [1].

In sostituzione della « Commedia » disfatta dové sorgere poco lungi l'altro teatro, che ancora esiste, che si disse « dei Fiorentini » o « di San Giovanni dei Fiorentini », non perché vi si rappresentasse in buona lingua toscana, come altri ha fantasticato [2], ma semplicemente per la prossimità della chiesa dei Fiorentini. Che questo teatro esistesse già nei primi anni del Seicento (e non avesse origine, come il Celano e altri dicono, nel 1652) è comprovato da una relazione fatta dall'uditore dell'esercito nel 1640, in cui si richiama un fitto di esso teatro dell'anno 1618 [3]; e che il suo sorgere fosse in relazione con l'abbattimento dell'altro, si può desumere dal nome che prese nel Seicento di « via della Commedia vecchia » la via che è dietro la chiesa di San Giorgio, e di « via della Commedia nuova » quella che passa accanto al teatro dei Fiorentini, e che si diceva prima « de' Greci » [4]. Ma una cedola del Banco

---

[1] Queste notizie, ricavate da antichi titoli e memorie legali della chiesa di San Giorgio, mi furono favorite dal duca di Castellaneta Francesco de Mari, governatore di essa.

[2] C. T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli* (Napoli, 1881), p. 72. Fu anzi, come vedremo, precipuamente il teatro della commedia spagnuola; e, in ogni caso, i comici italiani non si sono detti mai « fiorentini », e allora e nel secolo seguente si dicevano « lombardi », per distinguerli dai « napoletani ».

[3] Arch. di Stato di Napoli, *Carte diverse del governo dei viceré*, fascio 93, relazione di Antonio Navarrete, 4 novembre 1640.

[4] Arch. di Stato di Napoli, *Monasteri soppressi*, San Pietro Martire, vol. 784.

dello Spirito Santo, ritrovata testé da un amico, che me l'ha comunicata, ferma proprio nel 1618 la data di costruzione e dà il nome del costruttore e proprietario, che fu un Vincenzo Capece [1]. Del quale poi un cronista narra in breve la biografia, dicendo che era bastardo di fra Francesco Capece, cavaliere gerosolimitano, e che, povero, aveva accumulato grossa fortuna con l'industria del gioco e del prestare danari ai giocatori; e alto e grosso e di piacevole aspetto, godeva la vita da signore, e tra le altre sue prodezze fece uccidere « un comico insigne in Napoli », di cognome Testa e di soprannome « Aurelio » (un primo amoroso, dunque). Ebbe un figliuolo anche naturale, Carlo, educato nobilmente, esperto di musica e di poesia, ma duellista e sgherro, che morí ammazzato [2].

Se questi due teatri, che si susseguirono, furono allora i principali della città, non sembra che fossero i soli; e per lo meno un altro certamente ce n'era, nei primi decennî del Seicento, in una delle vie della Duchesca (dove già fu una villa del duca di Calabria Alfonso d'Aragona), presso la presente stazione ferroviaria; del quale non sappiamo la data di origine, ma ben conosciamo quella della fine, il 1626. In questo anno Giuseppe Calasanzio, istitutore dei Chierici regolari delle scuole pie, che aveva fondato un suo convento alla Duchesca, ottenne a uso di chiesa quel luogo di scandali, dove si udivano « commedie lussuriose e libertine »; e, nel procedere a prenderne possesso, ebbe a sopportare le ingiurie dell'impresario, che si chiamava

[1] La cedola, favoritami dal D'Addosio, è la seguente: « A' 18 agosto 1618. — Vincenzo Capece paga ducati 20 a Giovanni Gatto in conto di ducati 86.1, et in conto dell'opera fatta et haverà da fare nella nova Comedia (= *nuovo teatro*) si fa nella strada dei Greci, come per cautela per mano di notar Lorenzo de Divitiis di Napoli ».

[2] Bucca, *Giorn.*, ms., Bibl. Naz., X. B. 66, sotto l'ottobre 1630.

Andrea Valle, e dei comici Francesco Longavilla, Giovan Battista Ranuzzi e Orazio Graziullo soprannominato « Gariglia lo zoppo », il quale « di triviale causidico » (dice un biografo del Santo) era divenuto « istrione faceto » [1].

---

[1] Notizie in G. Ceci, *Ricordi della vecchia Napoli* (Napoli, 1892), pp. 132-4.

IV

Giambattista della Porta e il dramma erudito.

Nel 1588 fu rappresentata per la prima volta, innanzi al viceré conte di Miranda e alla « maggior parte dei signori e della nobiltà di questo Regno », da « virtuosissimi giovani » l'*Olimpia*, commedia di Giambattista della Porta, composta da lui in gioventú, e certo una delle sue prime [1]. « Eccellentissimo Principe, virtuosissime gentildonne, e voi, generosissimi spettatori (cosí il prologo cominciava), che, tratti dalla fama della bellezza d'Olimpia..... con degno apparato, con grato silenzio e con benigna udienza state attendendo questa sua venuta, eccola che mi siegue..... Ella non pensava di aver a comparire fra gran cerchi di sí ampio teatro, né fra sí gran numero di nobilissimi spiriti, di persone di tanta autorità, né di troppo severi e scrupolosi giudici di bellezze di donne..... ».

---

[1] Sul teatro del Porta si ha solamente un rapido saggio del Camerini (in *I precursori del Goldoni*, Milano, 1872), e due articoli con buone ricerche cronologiche del Fiorentino (in *Giorn. napol. di filos. e lettere*, 1880, III, 92-118, 329-43). [Posteriormente, l'ampio studio di F. Milano, *Le commedie di G. B. della P.*, in *Studi di letter. ital.* del Pèrcopo, Napoli, 1900, vol. II, 311-411; e quel che ne dice il Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1911, I, 352-9. Una ristampa delle *Commedie*, a cura di V. Spampanato, Bari, 1910 sgg., si va facendo negli *Scrittori d'Italia*].

Un poeta, che compose alcuni distici per questa recita, dice che giacevano allora a terra le decorose scene dei padri e vi piangevano tristi intorno il Riso e lo Scherzo, quando « *prodiit sublimis Olimpia Portae* »; e il Barbarito, che scrisse la dedica della stampa a Giulio Gesualdo, loda questo gentiluomo che non ha « per le zannesche e disoneste che si fanno all'improvviso, come han quasi gran parte di quelli ch'io conosco, perso il gusto delle comedie gravi et artificiose », e si augura che l'*Olimpia* « darà anima a belli ingegni di rinnovare lo stile antico » [1]. Dichiarazione di guerra, dunque, da parte della commedia erudita contro la commedia dei mestieranti, dei letterati contro gli istrioni: schiere nemiche tra le quali erano, per altro, assai frequenti le intese e gli aiuti, e anche le diserzioni e i passaggi dall'un campo all'altro.

Il Porta, che riempie in Napoli con la sua opera drammatica gli ultimi decennî del Cinque e i primi anni del Seicento [2], coltivò in genere la commedia d'imitazione latina, sebbene in alcune delle sue come la *Sorella*, *I due fratelli rivali* e il *Moro*, si avvertano risonanze romanzesche simili a quelle dei contemporanei drammi di Sforza degli Oddi e del Borghini. Né, dove imita, è freddo imitatore: i nodi, le situazioni, i caratteri della commedia latina sono ricreati e fecondati dalla sua fantasia, che tutto riscalda, fonde, impasta, e produce per tal modo opere franche, spigliate, vivaci. L'invenzione è bensí quasi costante-

[1] *L'Olimpia*, Napoli, 1589. I distici sono stampati innanzi alla tragicommedia del PORTA, *Penelope* (Napoli, 1611).

[2] Le commedie erano date da lui come « scherzi della sua fanciullezza », ma continuò a scriverne per tutta la vita, nei suoi ozî (si veda la dedica di A. Rosselli alla postuma *Tabernaria*, Ronciglione, 1616). La prima a stampa è l'*Olimpia* (la *Sorella*, citata dal Quadrio come stampata nel 1584, è invece del 1604).

mente la solita, del giovane che ama una giovane, avversato dal padre o dal rivale o da altri, finché l'impedimento è rimosso per opera del servo o del parassita, e un riconoscimento finale (reso possibile da un anteriore rapimento compiuto da corsari, turchi o barbareschi) lascia tutti contenti. Ma il vecchio intrigo si avvolge e svolge con facilità, l'azione fila diritta, senza scene superflue ed altri ristagni; il dialogo è chiaro, netto, senza pretese di eloquenza e di declamazione. Vero è che gl'innamorati parlano con troppa arguzia di concetti; ma non c'era modo, almeno allora, di far parlare diversamente innamorati da commedia, e il Porta vi ha messo di suo ingegnosità e brio. Alla coppia unica, duplice o triplice degli innamorati è necessaria compagna la coppia plautina del Capitano e del Parassita: il capitano, che è Pantaleone, Martabellonio, Trasimaco, Gorgoleone, Dragoleone, Dante, e via; e il parassita, che è Lardone, Panfago, Gulone, Mastica, Fagone, Lupo, Ventraccio, o altrettale nome appropriato. E gli astutissimi servi, chiave dell'azione, usciti dalla « stampa dei Davi, Sosî e Pseudoli » [1], si denominano Cappio, Trappola, Truffa, Capestro, Forca. Piú di rado, ma anche tipo fisso è il Pedante, che si chiama Protodidascalo o Narticofolo o in simil modo, fatto segno per lo piú alle beffe del « paggio » o del « ragazzo ».

Il parassita è il lirico o il retore della gola, e straordinariamente immaginose sono le espressioni che egli sa escogitare per effondere la forza dei suoi desiderî e la pienezza dei suoi godimenti. Leccardo, per dirne una, nell'andare in prigione, parla cosí ai birri: « Avendo io a morire strangolato, ponetemi di grazia un fegatello in gola, che quando il capestro mi stringerà il collo di fuori la gola, stringerà il fegatello di dentro, ed il sugo che calerà giú mi confor-

[1] *La fantesca*, I, 5.

terà la bocca e il cervello; cosí, morendo, non mi parrà di morire ». E poiché quelli gli rispondono duramente e gli danno pugni, si raccomanda che almeno i confrati che lo assisteranno in quel cimento « portino seco scatole di confezione e vernaccia fina, che lo confortino di passo in passo ». E, perduta alfine ogni speranza, dà quest'addio alla vita: « O pergole di salcicce alla lombarda, o provature, morrò io senza gustarvi; o canova, non assaggerò piú i tuoi vini? Prego Dio che coloro che v'hanno a godere siano uomini di giudizio, e non sciagurati che v'assassinino. Addio, galli d'Indie, capponi, galline e polli, non vi godrò piú mai! » [1].

Il capitano gonfia le parole a proprio vanto, salvo a porgere le spalle alle bastonate per ripigliar vanti e minacce, partito che sia il bastonatore. E talvolta le allusioni a personaggi e cose del tempo danno maggior sapore alla caricatura: com'è del capitano Gorgoleone, il quale domanda di chi siano le lettere che il servo gli presenta, giunte allora allora per istaffetta, e costui tra adulazione e beffa gli risponde: « Di Filippo III, re di Spagna, offrendovi il generalato delle Fiandre contro il conte Maurizio. E l'altra dell'Imperatore, implorando il vostro aiuto nelle rivoluzioni dell'Ungheria; del Gran Turco, che si trova oppresso dal re di Persia e dai suoi schiavi ribellanti; del re di Francia, che vuol farvi gran conestabile del Regno contro gli Ugonotti »; e via dicendo [2]. Talvolta, sono messi l'un contro l'altro due di codesti vantatori, due capitani spagnuoli, che dovrebbero ammazzarsi l'un l'altro per difendere i loro raccomandati. Ma si avverte subito alle prime battute, che non ne faranno nulla. « *Yo estoy aquí* », dice capitan Pantaleone. « *Y yo tambien estoy*

---

[1] *I due fratelli rivali.*

[2] *La chiappinaria.*

aquí », risponde capitan Dante. « *Sus á las armas!* » — « *Sus á las armas!* » — « *Llegaos, fanfarron!* » — « *Llegaos, picarazo!* » — E poi a un tratto, come per comune accordo, mutando tono: « *Oh beso la mano de Usted, señor capitan don Juan Hurtado de Mendoza de Rivera de Castilla* ». « *Beso á Usted mil veces las manos y los piés, señor capitan don Pedro Manriquez Leyna Guzman Paluda y Cervellon* ». « *Pues, como en estas partes, y tanto tiempo que no le he visto?* ». « *Vengo de las Indias* », ecc. E i due, a gran maraviglia dei gonzi che, dando fede alle loro parole, se li erano scelti a paladini, vanno via a braccetto [1]. — Altra volta, il soldato spagnuolo ha tratti piú realistici, come quello che, nella *Tabernaria*, giunge lacero, morente di fame e vuol entrare per forza nella casa che crede osteria, e si dichiara « *tan bien nacido como el rey de España* ». « Povero re di Spagna — osserva Cappio — che ogni villano capraro, che viene da Spagna in Napoli, dice di esser cosí ben nato come lui! ». Penetrato finalmente nella stanza dove una comitiva sta cenando, lo spagnuolo si getta come lupo affamato sui cibi, e, divorando, alterna ai grossi bocconi che trangugia le vanterie che mette fuori non meno grosse, e persino le galanterie a una giovane donna che è in quella comitiva. « *Quiero contar la yornada que hemos hecho en Flandres con el conde Mauricio* ». E poi: « *Por vida del Rey mi señor, que Usted es la mas hermosa señora que haya en el mundo!*; e di nuovo, precorrendo nelle fantasie don Chisciotte: « *Señora, yo le quiero contar quantos torneos he ganado, y quantos gigantes he muerto, quantos castillos encantados he derribado entonces, cuando yo era caballero andante, y todas mis hazañas* ».

Oltre lo spagnuolo, appare nella stessa commedia un tedesco, tavernaro imbroglione al Cerriglio, che, richiesto

[1] *La fantesca.*

di dar mano a una furfanteria, si presta subito e volentieri, uscendo in questa bella sentenza: « Noi altri tedeschi aver gran privilege: fare quanto piacere a nui, poi dire che stare imbriachi ». Ma nemmeno è risparmiato il napoletano, secondo il tipo che se n'era venuto formando nel primo Cinquecento[1], com'è Pannuorfo (Pandolfo), nel *Moro*, sciocco, pauroso, pezzente, che ostenta nobiltà, grandi ricchezze, coraggio, e si profonde in cerimonie. Nel suo incontro con Omone, annunzia subito il suo grado: « *Me chiammo Pannuorfo Fummaviento, gentelommo napolitano de sieggio* ». Omone: « Il vostro cognome è a proposito a tutti noi ». Pan.: « *Ma Ussegnoria mettitevi la coppola* ». Om.: « E copritevi di grazia ». Pan.: « *Non me lo commannate, ca no lo ffarraggio* ». Om.: « Vi priego a coprirvi ». Pan.: « *Chesso non pò essere, ca non aggio auto patrone a lu munno che pozza commannare cchiù de vuie. Ussignoria...* ». Om.: « Non mi fate penare, di grazia: copritevi ». Pan.: « *È debito mio lo stare accossì* ». Om.: « Non la finiremo tutt'oggi, ché voi napoletani siete tutti cerimoniosi ». Pan.: « *Mo sì ca me metterraggio la coppola, ca me lo commannate* ».

Le commedie del Porta furono recitate per lo più in case private e da dilettanti, ma talvolta altresì da attori di mestiere e nel pubblico teatro. Nel prologo dei *Due fratelli rivali* si allude alle « altre sue buone sorelle che in p u b b l i c o e in p r i v a t o comparse sono », e in quello della *Turca*: « fate quell'applauso, che siete degnati di fare alle altre sorelle sue »: il che sembra indicare un luogo e un uditorio solito. E forse era questo la casa dell'autore, a Toledo, al largo della Carità, dove ora c'è una lapide in suo onore; e potrebbero essere un'allusione locale le pa-

[1] Si veda il mio scritto *Il tipo del Napoletano nella commedia*, nei *Saggi* cit., pp. 271-314.

role che nella *Trappolaria* dice un personaggio, venendo in iscena: « Mi scrisse che abitava alla strada Toledo, vicino alla Carità, ed io son già in quella »[1]; o anche alcuna delle sue ville nei contorni di Napoli[2]. Della *Sorella*, che è tra le eccellenti, si sa che fu recitata nella casa di Francesco Blanco, amico del Porta e da lui chiamato « il gran Francesco e l'Alessandro Magno dei nostri tempi », il quale vi usò ogni diligenza, e volle « onorarla di sontuoso apparato »[3]. Continuavano allora molto operose le compagnie di dilettanti; e una ce n'era in casa del padre del poeta Giambattista Marino, che « di continuo, per onorato trattenimento della nobiltà, faceva passatempi virtuosi di egloghe e commedie, nelle quali esso ed il figliuolo (e questo con maraviglia di ognuno per la vivacità sua) recitavano »[4].

Se si vuol assistere come al dietroscena di queste recite di dilettanti, si legga il prologo della *Furiosa*. Esce Momo sghignazzando e dice:

A, a, a, che spasimo! a, a, a, che crepo! a, a, a, che muoio dalle risa! Ma chi non ridesse? Ho visto qui dentro una frotta di spensierati, per non dire una mandra di buffoli, che vogliono recitare una commedia. Oh che piacere, oh che spasso m'ho preso del fatto loro, mentre tacitamente sono stato da un canto ad ascoltarli. Alcuni son maschi, e, vestiti di panni femminili, vogliono darvi ad intendere che son femmine; alcuni altri, giovanetti, s'hanno accomodato certi barboni al mento, vi vogliono far credere che son vecchi; alcuni son dottori e letterati, e fingono lo sciocco e il

---

[1] Atto V, sc. I.

[2] Celano, *Notizie*, ed. Chiarini, V, 259.

[3] *La sorella*, Napoli, 1604: dedica al Blanco, 12 aprile 1604.

[4] Baiacca, *Vita del cav. Marino* (Venezia, 1625), pp. 27-8; cfr. F. Chiaro, *Vita del cav. Marino* (ed. di Napoli, 1815), p. 7. Nelle *Lettere del Marino* (Venezia, 1627, p. 73) è un cenno della rappresentazione di una commedia del Manso, fatta in Napoli tra il 1590 e il '95.

balordo; altri soldati e valorosi, che combatterebbero per un pelo che il nero sia bianco, e si fingono capitani vili e timidi, e si lasciano dare bastonate da sordi; altri onorati, e si fingon rufiani, parasiti e peggio; altri son cavalieri e ricchi, e dicono che son servi e schiavi e vilissimi uomini. Talché ognuno mentisce il sesso, l'età, la perfezione, il nascimento e i costumi. Che piú? Han fatto quelle casucce di tavole vecchie e di tele rappezzate e carte stracce, e vogliono dare ad intendere che sia Napoli. Che pitture son queste? Il pittore deve avere avuto carestia di colori, di pennelli, di tempo e d'ingegno ancora. Oh che olio puzzolente è questo delle lampane! oh che meglio ciascuno di loro andasse a fare il suo esercizio, e gli renderebbe miglior conto che far commedia, e voi altri andassivo per le vostre faccende, e non perdere questa giornata inutilmente; ch'io non tanto mi vergogno della loro vergogna, quanto della vostra pazzia, che l'ascoltate. Molti di costoro, che non han bene a memoria la parte loro, ora, che si veggono innanzi a tanta udienza, s'affaticano d'impararla; altri non sono consertati fra loro, e in sí breve spazio ridotti in un cantone contrastano, gridano, fan quasi alle pugna; altri sono cosí sbigottiti, che negano voler comparire qui fuori. Oh che umori, dispareri, scompigli, guazzabugli tra loro!

E se si vuol vedere in qualche modo l'apparato e l'uditorio, si legga il prologo della *Cintia*: « Oh che pompa, oh che superbo spettacolo è questo, che oggi si rappresenta agli occhi miei! Quando si vide mai tanto ornamento di sí superbo apparato? Veggio, sí, gli alti palazzi, i dorati tetti, le ornate logge e i sacri templi della mia gran città ridotti in picciol seno, e d'una Napoli sorta un'altra Napoli ». E poi: « Ecco qui una compagnia di nobilissimi cavalieri, che vogliono recitare una commedia a queste bellissime gentildonne. Voi, dunque, con la piacevolezza dei vostri angelici visi, aggradite le loro fatiche, acciocché poi, con maggiore animo, ve ne rappresentino delle altre ».

Non mancavano i critici, che il Porta rimbecca talvolta in questi prologhi. Taluno diceva: « Questa parola non è

boccaccevole, questo si potea dir meglio altrimenti; questo è fuori delle regole d'Aristotile, quel non ha del verisimile ». « Oh goffi che siete (egli rispondeva), ché le opere sono giudicate dall'applauso universale dei dotti di tutte le nazioni, perché si veggono stampate per tutte le parti del mondo, e tradotte in latino, francese, spagnuolo ed in altre varie lingue, e quanto più s'odono e si leggono, tanto più piacciono ». E con alta coscienza di aver non semplicemente imitato, ma altresí perfezionato gli antichi: « Se non fossi cieco degli occhi dell'intelletto, come sei, vedresti l'ombra di Menandro, d'Epicarmo, di Plauto, vagare in questa scena e rallegrarsi che la comedia sia giunta a quel colmo e a quel segno dove tutta l'antichità fece bersaglio » [1].

Per le relazioni tra la commedia erudita e quella dell'arte, tra accademici dilettanti e comici di mestiere, è per altro da notare che assai probabilmente il Porta forní a questi ultimi alcuni scenarî; e, oltre quello della *Taberna-ria*, che è a lui attribuito dal Perrucci e che ci è serbato in forma senza dubbio posteriore e assai alterata (con l'introduzione del « Pulcinella »), e oltre quello della *Notte*, che si soleva rappresentare all'improvviso, dice il Nicodemi, nei pubblici teatri e nelle case private, nel quale il Porta « con un sol sasso fe' nascere tanti varî successi, che insieme destavano il riso e la meraviglia degli uditori », sembra fuori dubbio che il « gentiluomo napoletano », fornitore al De Fornaris dello « scenario » su cui quel comico stese l'*Angelica*, fosse lui, il Porta, perché l'*Angelica* dell'uno è tutt'una cosa con l'*Olimpia* dell'altro [2].

Intorno al Porta si stringono numerosi scrittori di commedie, suoi deboli imitatori, come Giulio Cesare Torelli,

---

[1] Prologhi dei *Fratelli rivali* e della *Carbonaria*.

[2] Si veda F. Milano, studio cit., pp. 318-22.

autore dell'*Anchora* (1599), Fabrizio Marotta, del *Ratto* (1603), Filippo Gaetano, dell'*Ortensio* (1609), dei *Due Vecchi* (1612) e della *Schiava* (1613), Bernardino Moccia, della *Flaminia* (1611), Ottavio Glorizio di Tropea, delle *Spezzate durezze* (1605) e dell'*Impresa d'amore* (1607). Dal prologo di quest'ultima si ricava che era in Tropea un'accademia degli Amorosi, la quale nel 1600 dette addirittura un corso di rappresentazioni: il *Martirio di San Placido coi fratelli e compagni*, i *Tormenti e la morte di Santa Cristina*, i *Torti amorosi* e le *Stravaganze d'amore* (le ultime due del Castelletti), e il 23 settembre la commedia del Glorizio. Ma le commedie di questi imitatori sono cose miserande, che ripetono a sazietà il solito intreccio, non piú rivestito dei bagliori dell'ingegno del Porta, introducono i soliti tipi, tra i quali non manca mai il « Capitano » e comincia ad esservi assiduo il « Napoletano ». Nell'*Anchora* del Torelli il capitano è Squassamarte, il parassito Abisso, il pedante Gramatico, il napoletano Colaiacovo, che non serve all'azione e sta solo per esibire goffaggini. Nell'*Impresa d'amore* il napoletano (e in ciò si vedono i frequenti scambî con la commedia dell'arte) si chiama « Covello Ciavola, scrivano della Gran Corte della Vicaria ».

Guardando di certo a costoro, Giulio Cesare Capaccio scriveva in una delle sue epistole latine: « Tu hai perfettamente ragione intorno alle commedie. Meglio rappresentano gl'istrioni che non scrivano i commediografi; dico, i nostri... A che introducemmo il Napoletano, che goffamente parla nel suo dialetto e, mentre chiacchiera con basso discorso e cade nel plebeo, offusca di spiacevole nube la festività della commedia? Quali discorsi mostruosi si mettono in bocca al Pedagogo, che nemmeno la Pedagogia in persona udí mai discorrere in tal guisa? A che lo Spagnuolo, la cui lingua non è intelligibile a tutti e che è tolto da costumi che non sono i nostri?.... Le azioni sono fred-

dissime: si appoggiano tutte sui servi e sui naufragi. L'inutilità delle scene, i soliloquî, la sfrontatezza degli adulatori e dei parassiti mi annoiano, mi uccidono, mi consumano. Tutto vi è affettazione. E quando la frase comica è languida, e non ferisce e non punge, io mi sdegno in tal modo che strapperei tutte le commedie »[1]. Non si poteva dare un'immagine più esatta delle composizioni dei successori del Porta. Ma non sappiamo poi qual valore avesse una commedia, che lo stesso Capaccio compose, e che venne recitata dal comico Lucio Fedele[2].

Oltre le commedie, grande voga ebbero allora (dopo l'*Aminta* e il *Pastor fido*) le favole pastorali, boscherecce, silvane, marittime, cacciatorie, delle quali non poche sono di autori napoletani, come la *Cintia* di Carlo Noci, la *Tigurina* di Orazio Comite, le *Avventurose disavventure* del Basile, e altre molte[3]; e ce ne fu perfino qualcuna in dialetto come la *Rosa* del Cortese[4], senza dire della traduzione napoletana del *Pastor fido*, fatta da Domenico Basile[5]. Il *Pastor fido*, del resto, venne sovente rappresentato nell'Italia meridionale, e per una rappresentazione che se ne fece a Nola nel 1599 scrisse apposta il prologo il giovane Giambattista Marino[6].

Il Porta compose anche tragedie, tre delle quali di argomento sacro, conforme alle tendenze del secolo: genere coltivato da altri parecchi napoletani, e in particolare dal frate Bonaventura Morone di Taranto, autore del *Martirio*

[1] J. C. Capacii, *Epistolarum liber primus* (Napoli, 1615), pp. 77-9.

[2] G. C. Capaccio, *Il segretario* (5.ª ed., Venezia, 1607), ff. 221-2: lettera di « Lutio Fedele comico ».

[3] Quadrio, op. cit., III, parte II, 406, 412, 414.

[4] Napoli, 1621.

[5] Napoli, 1628.

[6] Si veda G. B. Marino, *Poesie varie*, ed. Croce (Bari, 1913), p. 403 *n*.

di Santa Giustina (1606), del *Martirio di Cristo* (1611), dell'*Irene* (1618), e di altre. Ma io voglio ricordare a questo proposito *La reina di Scozia* del napoletano Carlo Ruggeri, stampata nel 1604 [1], e che è la prima tragedia italiana, e una delle primissime anche fra le straniere, sulla storia di Maria Stuarda: preceduta presso di noi da quella che Tommaso Campanella asseriva di aver composta pochi anni innanzi, nel 1598, « *secundum poëticam nostram non spernendam* », e nel processo volle far credere scritta « per Ispagna contro Inghilterra » [2], e che, a ogni modo, è perduta. La tragedia del Ruggeri, dedicata a un cardinale, è informata al sentimento cattolico e all'odio contro gli eretici; e Maria Stuarda, « di virtú perfetto esempio », vi è contrapposta ad Elisabetta, « dei miscredenti inglesi empia reina ». L'azione si circoscrive alle ultime ore della regina, all'annunzio e all'esecuzione della condanna. Il primo atto è riempito dai lunghi lamenti della cameriera e del segretario della regina, e dall'arrivo di due messi di Elisabetta. Nel secondo atto, Maria narra un suo sogno, nel quale l'ucciso Darnley le consigliava di fuggire in Francia e un angelo la riteneva, mostrandole una radiante corona. Nel terzo, i messi di Elisabetta le comunicano la sentenza di morte; e nel quarto un ministro calvinista si affatica invano a volgerla all'eresia. Nel quinto giunge un consigliere di re Giacomo di Scozia, a salvare la regina dalla morte: troppo tardi. « Or vil man l'ha reciso il nobil capo ». E il cameriere descrive gli ultimi istanti di Maria e ridice le raccomandazioni che ella mandava al figlio di « fuggir lontano il perfido sentiero, Che ignaro segue il popol di Calvino ». Al che uno degli astanti, avendole

---

[1] *La Reina di Scotia*, tragedia di CARLO RUGGERI, all'illustriss. e revendiss. Car. Spinelli, In Napoli, per Costantino Vitali, 1604.

[2] AMABILE, op. cit., II, 84.

gridato che si sbrigasse a morire e non perdesse tempo in chiacchiere vane, ella

> si rivolse di Cristo a quell'immago,
> che, com'io dissi, in man pres'ella in prima;
> sol ivi il guardo e non la mente affisse,
> ché col pensier pareva in ciel traslata.
> Le ginocchia avea in terra, ignudo il collo....
> E, mentre di morire
> il ministro di morte a lei fe' segno, —
> — Usa meco, Signor, pietà, — dicea —
> in te l'alma confida, a te mi dono;
> prendi il mio spirto travagliato e stanco. —
> Seguia parlando, e intanto un colpo fiero
> di fierissima man scese a traverso
> sovra il candido collo, e dipartille
> dal busto il capo, e il capo anco reciso,
> gorgogliando, perdono a Dio cercava.

Il narratore conclude: « O felice alma, a Dio nel ciel diletta! », e il coro recita un'ottava sulla vanità delle cose umane. Questa prima tragedia su Maria Stuarda, nonostante il suo soggetto storico e anzi di storia contemporanea, è da considerare, dunque, come un « martirio di santi » o una « tragedia spirituale » [1].

---

[1] Nei *Teatri di Napoli*, 1.ª ed., pp. 674-83, avevo dato molte notizie su drammi italiani del Seicento relativi alla Stuarda, che sono state poi tutte adoperate nella monografia di K. Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur* (Leipzig, 1907): intorno alla quale cfr. Croce, *Problemi di Estetica* (Bari, 1910), pp. 87-93.

V

Il teatro di San Bartolommeo.
Comici spagnuoli e comici italiani.

Circa il 1620 fu costruito il teatro di San Bartolommeo, per cura dell'ospedale degli Incurabili, che volle aggiungere al suo diritto sui lucri delle commedie l'industria di proprietario di una « casa di commedia », e, cosí facendosi promotore della vita teatrale napoletana, accrescere i suoi proventi. Il nuovo teatro sorse nella strada chiamata « di San Bartolommeo » per la chiesa che vi si trova ancora di questo nome, o « strada di Villamarino », come anche allora si diceva, perché c'era la casa che fu già del catalano Bernardo Villamarino, ammiraglio e poi luogotenente del regno nel 1513 e padre d'Isabella, principessa di Salerno[1]. Gl'Incurabili vi possedevano alcune case, e altre ne comprarono nel 1620, e su queste e quelle formarono un teatro abbastanza ampio, « con altre case ed officine per abitazione comoda per comedianti e molti bassi e magazzini e una cisterna per riporvi l'olio »[2]. Il luogo preciso era quello della presente chiesetta della Graziella, che s'incontra subito a mano sinistra di chi scende i gra-

---

[1] Si veda la rivista *Napoli nobiliss.*, II (1893), 16.

[2] Arch. degl'Incurabili. *Libro patrimoniale delle masserie e case della R. Casa Santa degl'Incurabili* (1699), f. 234 sgg.

dini della strada Medina, e con la sua unica navata ricorda ancora l'antica platea.

Pel nuovo teatro il re Filippo IV, il 18 gennaio 1644, concesse agli Incurabili un *ius prohibendi*, cioè che i comici non potessero rappresentare in altro luogo le loro opere, senza pagare un tanto all'ospedale oltre il diritto agli utili già concesso [1]; e il nuovo e il vecchio diritto sembra che poi si confondessero in uno, in quel *ius repræsentandi*, che i teatri minori pagavano a quello di San Bartolommeo, e poi all'altro di San Carlo, che ne raccolse il retaggio. Con tutto ciò, e quantunque l'appalto dei teatri si facesse allora in Napoli per la bella somma di cinquemila scudi [2], il teatro di San Bartolommeo fu per gl'Incurabili una speculazione sbagliata [3]; e accadde qui il medesimo che in Ispagna, dove le persone severe lamentavano che gli ospedali e le congregazioni pie, invece di essere mantenute dai teatri, avessero finito con mantenerli; e il diavolo la vincesse anche per questa via contro il cielo [4].

Comparvero circa quel tempo a Napoli le prime compagnie di commedianti spagnuoli, che trovavano in questa città una numerosa colonia di loro connazionali, e nella stessa società napoletana, particolarmente nell'aristocrazia, molti amatori, esperti della lingua e dei costumi di quel popolo. E qui anche soggiornarono per piú anni letterati spagnuoli, come Guillen de Castro, che apparteneva alla corte del viceré conte di Benavente, e Francisco de Quevedo,

---

[1] Magnati, op. cit., pp. 428-30.

[2] Capaccio, *Il forestiero*, dialoghi (Napoli, 1634), p. 847: e cfr. a conferma C. Tutini, nella memoria del Capasso, *Sulla circoscrizione civile ed ecclesiastica e sulla popolazione della città di Napoli* (Napoli, 1883), pp. 51-2.

[3] Come risulta dal citato *Libro patrimoniale*.

[4] Ticknor, *Hist. d. la littér. espagnole*, trad. franc., II, 378.

che fu ministro dell'altro viceré duca di Ossuna; e a Napoli sospirava di venire il Cervantes, a raggiungervi il suo protettore conte di Lemos[1].

Questi, don Pedro Fernandez de Castro, viceré di Napoli dal 1610 al 1616, era attorniato da una schiera di letterati, i tre fratelli Argensola, il commediografo Francisco de Ortigosa, Antonio Mira de Mescua, Gabriele de Barrionuevo, assai lodato pei suoi *entremeses*, Antonio de Laredo y Coronel, Mathias Duque de Estrada e altri, che aveva legati insieme in un'allegra accademia, sottoposta rigorosamente alla legge del favellare in versi. L'accademia, presieduta dal viceré, improvvisava talvolta scherzi drammatici; e ci resta memoria di una di queste improvvisazioni, *Il rapimento di Euridice*[2]: lo stesso Lemos componeva commedie, e una ne lesse nella napoletana accademia degli Oziosi[3]. Quando, dunque, nei primi decennî del Seicento, la drammatica spagnuola ebbe spiccato mirabili voli col gran Lope, col De Castro, col Tarrega, con l'Aguilar, col Velez de Guevara, col Montalván, con Tirso de Molina, e si moltiplicarono le compagnie di attori per le opere che quegli scrittori drammatici producevano con foga incessante, — commedie di cappa e spada, commedie eroiche o istoriali, commedie di santi, variate tutte da prologhi e intermezzi e balli nazionali, — era ben naturale che questa riboccante vita teatrale si spandesse anche in Italia, e particolarmente a Napoli, che con la Spagna aveva piú prossime e strette relazioni. « La Spagna (attesta nel 1634

---

[1] Si veda nei miei *Saggi* cit., pp. 145-59.

[2] J. A. Pellicer y Laforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* (Madrid, 1778), pp. 89-92.

[3] Giannone, *Storia civile del regno di Napoli*, XXXV, 3: cfr. Barreda y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biogr. del teatro antiguo español* (Madrid, 1860), p. 209.

il comico Nicola Barbieri), la Spagna, prima, si serviva delle nostre compagnie italiane; .... ma, doppo, quel Regno ne ha partorite tante, che ne riempí tutto quel gran paese, e ne manda anche molte compagnie in Italia »[1].

Nel 1620, il viceré cardinal Borgia concedeva a Sancho de Paz, *autor de comedias*, ossia capocomico, che stava per formare una compagnia « *de representantes españoles* » in Napoli, il privilegio che « *siempre que es el suplicante apto para ello, ningun otro, assí español como italiano, pueda representar en esta ciudad sino él* »; e ciò in considerazione delle molte spese che sosteneva, onde era giusto che altri non gli togliesse il guadagno[2].

Sembra che il De Paz si facesse compagno un Francisco de Leon, perché si ha notizia che entrambi recitavano nel teatro dei Fiorentini negli anni 1620 e 1621[3]. E nel marzo di quest'anno il De Leon, *español, autor de comedias*, si rivolgeva al viceré cardinal Zapata, esponendogli di essere « *el mas antiguo que hay en este Reyno y tener compañia hecha de representantes españoles* », e di avergli Sancho de Paz « *hecho desacion de la que tenia en esta ciudad* »; e il viceré ordinava che, « *atento es bastante un autor por los que aman las comedias en esta ciudad, y otras justas causas* », finché il De Leon avesse compagnia atta a rappresentare, « *ningun otro español pueda representar en esta ciudad; y esto se observe sin embargo de qualquiera orden, que haya en contrario* »[1]. Ma nel 1627 il De Paz

[1] *La supplica*, discorso familiare (Venezia, 1634), pp. 80-1.

[2] Arch. di Stato, Segreteria vicereale: *Biglietti dei viceré*, 34 dupl., f. 61 (16 agosto 1620).

[3] Relaz. dell'Uditore dell'esercito del 9 novembre 1640, cit. di sopra.

[4] Arch. di Stato. *Diversorum*, vol. 1443, n. 65, ff. 17-18 (bigl. del 26 marzo 1621).

era ancora in Napoli, perché in quell'anno veniva rimesso alla gran corte della Vicaria un suo memoriale con l'ordine del viceré che « *se le haga dar una casa de la comedia, que está desocupada, para que pueda representar, pagando al dueño della lo que justo fuere hasta la quaresma* », e se poi il *dueño*, ossia il proprietario, non voleva dargliela per prezzo equo, gli si permettesse di prenderne un'altra dove la trovasse « *pagando la limosna sólita á la casa de los Incurables* »[1]; che era evidentemente un intervento a favore del De Paz contro le pretese degli Incurabili pel fitto del San Bartolommeo. — Dopo di costoro, si conoscono i nomi di due altri capicomici spagnuoli, che fittarono il teatro dei Fiorentini nel 1630 e nel 1631: Francisco Malhelo e Gregorio Laredo[2].

Niente sappiamo delle impressioni che suscitarono nel pubblico napoletano queste compagnie forestiere; ma da scrittori di quel tempo e degli anni appresso si potrebbero raccogliere non pochi particolari circa le recite degli spagnuoli. Il Cecchini ammirava il modo in cui rendevano le « parti gravi », che gli parevano affatto « proprie degli spagnuoli, che veramente loro soli toccano il centro della gravità, né c'è di loro chi rappresenti un Re, che, oltre il vestirsi d'habiti regi il corpo, non si vesta anche di fumo regio la mente, né forse in quel punto che rappresenta si stima meno d'un Re; et quello che di piú si trova in questo personaggio è, che li rimane, dopo haver finita la rappresentazione, una tal reliquia di sussiego, che realmente per otto giorni non si può trattar seco domesticamente »[3]. Altri non approvava il loro dividere la scena in due parti, città

---

[1] Arch. di Stato. Segret. vicereale, vol. 4480, *Vicaria*, f. 52 (20 settembre '27).

[2] Relaz. cit. dell'Uditore dell'esercito.

[3] *Frutti delle moderne comedie*, cit. piú oltre, p. 29.

o bosco da una parte, palagi e camere dall'altra, che era conforme al continuo mutar di luogo dei loro drammi, ma ingenerava confusione; né quell'entrare in iscena delle loro donne, « che per far pompa dello strascino degli abiti, se n'entrano nel proscenio con le spalle voltate all'uditorio, lasciando per un pezzo i riguardanti ammiratori delle loro posteriora d'Aristotile »; ma lodava che essi avessero bandito la maschera dai volti, e notava che gli atti dei loro drammi terminavano con balli, mentre quelli delle commedie italiane con bastonature, e che tra l'uno e l'altro atto si davano « tramezzi » di persone umili e ridicole, barbieri, fornari, marangoni, contadini, zingari [1]. Offendeva altresí il frequente loro mescolare il sacro col profano, col far comparire ruffiani recitanti il rosario, e nominare il nome di Dio invano e servirsi della preghiera a Dio e ai santi in cose disoneste, o col moralizzare con troppo vive e carnali pitture di vizî [2]. I letterati censurarono « i moltissimi e sconci inverisimili degli equivochi, de' ritratti, delle lettere, degli abiti, delle spade e altre sí fatte cose » [3]. Ma queste censure ebbero vigore di poi; per allora, quei drammi piacevano. Il Franchi dice che gl'impresarî d'Italia, per riempire i teatri, mettevano sui cartelli il nome di Lope de Vega [4].

Prima dei commedianti spagnuoli aveva recitato in Napoli per circa due anni, dal 1616 al 1618, la compagnia degli Accesi del sopra citato Pier Maria Cecchini detto

---

[1] Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, pp. 26-7, 124, 38, 284, 343, 179, 372-3.

[2] Brani del Levizzani e dell'Ottonelli, citati dal D'Ancona, *Origini*[2], II, 444 *n*.

[3] Muratori, *Perfetta poesia*, II, 53.

[4] Nel noto elogio funebre di Lope, che pubblicò sotto il nome di G. B. Marino.

« Frittellino »[1], nativo di Ferrara, comico celebratissimo non solo in ogni parte d'Italia, ma a Parigi, dove era stato piú volte, e a Vienna, dove l'imperatore lo aveva perfino creato suo « gentiluomo »; e, inoltre, scrittore egli stesso di commedie e di una serie di libercoli relativi alla propria professione[2]. Quando venne a Napoli, era sui cinquantacinque anni, e aveva con sé la moglie Orsola, « Flaminia » in commedia, anch'essa non piú giovane (« un'anticaglia », susurravano taluni), ma non meno celebrata del marito e per la quale nel 1608 era stato stampato a Milano un volumetto di *Rime* elogiative[3]. Posseggo un foglio volante di quel tempo, che contiene un sonetto che « Flaminia Cecchini Comica Accesa » recitò in abito d'Iride, all'inizio o alla chiusura delle rappresentazioni o in altra occasione solenne, « alla fidelissima città di Napoli »; e forse gettò alla platea degli spettatori napoletani in un nembo di quei foglietti stampati:

Già recò fra' mortali il mal, lo sdegno
infausta Deità sott'uman velo,
fugando empia dal mondo il bene e 'l zelo
con ogni altro piú caro e nobil pegno.
Io di Giove or messaggia a te men vegno,
Partenope gentil, diletta al Cielo,
ed in questa bell'urna apporto e celo
fortuna e grazie al tuo felice regno.
Guarda il mio grand'affetto in umil sorte,
mentre del Re de le superne sfere
le voci annunzio e i doni spargo intorno.

---

[1] Nel *Libro maggiore* degli Incurabili è segnata sotto l'ottobre 1616 la riscossione di 116 ducati, pagati dal Cecchini; e nella Relaz. cit., tra i fittuarî dei Fiorentini del 1618, si notano *Frittellino y compañeros*.

[2] Ampia biografia e bibliografia in Rasi, op. cit., II, 626-33.

[3] Rasi, ivi, 638-43.

Sia terren paradiso il tuo soggiorno,
languisca il grido a le tue glorie altere,
e cada al nome tuo vinta la Morte.

Pier Maria, intanto, stampava a Napoli nel 1616 i suoi *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti et spettatori*[1], aggiungendovi in ultimo l'ottenuto diploma imperiale di gentiluomo; e nel 1618 le sue *Lettere facete et morali*[2].

La compagnia di « Frittellino » non lavorava solo nel teatro pubblico, ma anche nel palagio del Viceré e in quelli di signori della nobiltà napoletana, che non usavano recarsi alla pubblica stanza delle commedie. Nel real palazzo il 3 maggio 1618 il viceré duca di Ossuna fece appunto dai « comici lombardi », ossia dal Cecchini e dai suoi, rappresentare con la spesa di mille e cinquecento ducati la pastorale del Guarini, *Il pastor fido*; ma (nota un cronista) « l'opera riuscí fredda e si smozzò in molte parti »[3].

A questi comici, che si dicevano « lombardi »[4] con parola che comprendeva tutti coloro che venivano dall'Italia

---

[1] Napoli, Roncagliolo, 1616.

[2] In Napoli, per Costantino Vitale, 1618. La dedica è di Napoli, 1.° luglio '18.

[3] F. Zazzera, *Giornali del duca di Ossuna*, ms. della Bibl. Nazion., X. B. 31, f. 86.

[4] Non sappiamo se alla compagnia del Cecchini, o ad altra che venne in Napoli poco dopo, appartenesse il comico Girolamo Chiesa, detto « dottor Violone » o « dottor Graziano dei violoni » del quale il Barbieri (*La supplica* cit., p. 44-5) racconta che, partendo coi suoi compagni da Napoli per recarsi in Sicilia, e avendoli una tempesta sequestrati a Capo Orlando, e costrettili a dimorarvi più giorni, si trovarono a caso con essi un gran prelato e quattro degni religiosi. Per ingannare il tempo, i comici vollero metter sú una commedia, e il prelato vi assistette, e dietro una porta socchiusa i quattro reli-

settentrionale e media, formavano riscontro i comici indigeni, dei quali due erano allora principalmente ammirati come manifestazioni dell'umor faceto napoletano: il già menzionato Ambrogio Buonomo, che rappresentava « Coviello », e un Andrea Calcese detto Ciuccio, che faceva da « Pulcinella ». Quantunque fossero attori del volgo (dice uno scrittore di quel secolo), avevano tanta voga e concorso che non poteva venire o restare in Napoli una « conversazione » (compagnia) comica forestiera, se non li accoglieva nel suo seno [1]. Il Cecchini non s'incontrò col Pulcinella Calcese, che forse esordí sui teatri o acquistò fama qualche anno dopo il 1618; ma conobbe e ammirò il « Coviello » Buonomo e il « dottor Graziano » Bartolommeo Zito, come conosceva ed ammirava il « Policinella » Silvio Fiorillo; e di essi tutti e delle « parti » o personaggi napoletani, di Cola, Coviello, Pascariello e Policinella, quali si mostravano in genuine sembianze nel loro paese di origine, discorse a lungo e con grandi elogi in un altro suo volumetto: *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* [2]. Io ho voluto (scrive in esso) far sentire ai comici di Napoli, benché non abbia avuto mai occasione di recitare con loro, che ho sempre nudrito desiderio di conoscerli, e sono ora lieto di divulgare i loro meriti [3].

Nelle prose e nei versi del Basile, del Cortese e dello Sgruttendio, che allora fondarono la letteratura del dia-

---

giosi. Man mano che la commedia si svolgeva, quei quattro avanzavano fuori della porta; e alla fine erano tutti intorno ai comici ad applaudirli e festeggiarli. E, assaggiata quella prima recita, non cessarono d'insistere per averne una, e non una sola, al giorno.

[1] Fuidoro, *Note al diario del Bucca*, ms. della Bibl. Naz. di Napoli, X. B. 66, f. 160.

[2] Padova, 1628.

[3] Op. cit., pp. 34-5. Si vedano in proposito i miei citati *Saggi*, pp. 204-6.

letto napoletano, si possono vedere ricordati, insieme con giocolieri e buffoni, molti tipi comici napoletani; e, oltre i già nominati, quello di « Scatozza », che sembra fosse una sorta di bravaccio [1]. Il nome di « Scatozza » si legge anche nelle satire del Rosa [2], e più tardi in alcuni versi del Muscettola:

> come veggiam, nel largo del Castello,
> con qualche sgualdrinuzza infranciosata,
> cantar Scatozza ed atteggiar Coviello [3].

Ma Scatozza trapassò prima di Coviello, anch'esso, del resto, sopravanzato dalla più tenace vita di Pulcinella.

Il ritegno, che la nobiltà e la corte avevano a comparire nel pubblico teatro della commedia, era cagione che continuassero le recite private e le compagnie di dilettanti. Anche il viceré duca di Ossuna, che si attorniava volentieri di buffoni e dava segreti banchetti a comiche e a cortigiane [4], non osava recarsi al teatro, e, come si è accennato, ne invitava tutt'al più gli attori a recitare nel palazzo reale [5]. L'Ossuna non mancava mai alle recite che si facevano nelle case di signori [6]; e persino a quelle dei monasteri e collegi, come nel gennaio del 1617 al Collegio dei Gesuiti, che fecero recitare dai loro alunni il *Re Gordiano*, in latino, con intermezzi [7]. L'anno dopo, mentre si rappresentava una commedia in casa del consigliere Salines, alla presenza del viceré, la marchesa di Campolattaro,

---

[1] Si veda la *Tiorba a taccone* dello SGRUTTENDIO, corda III, son. 12.

[2] Nella satira *La poesia*.

[3] *Epistole famigliari* (Napoli, 1678), epist. VI (pp. 37-43).

[4] Si vedano i *Giornali* cit. dello ZAZZERA, passim.

[5] Si veda anche ZAZZERA, ms. cit., f. 24.

[6] Molte ne ricorda lo ZAZZERA, l. c., senza per altro indicare i titoli delle opere rappresentate.

[7] ZAZZERA, ms. cit., f. 29.

Dorotea di Capua, amante di lui, presa da un'improvvisa voglia di donna incinta, interruppe i dialoghi degli attori, chiedendo a gran voce « pizze fritte con l'olio »; e bisognò subito provvederne, « e con lei (dice lo Zazzera, che trasmette alla storia il memorabile avvenimento) magnorno anche di quelle molte altre signore » [1].

Nel 1621 tornò a Napoli, « dopo lunga peregrinazione », dopo un « volontario esilio », Silvio Fiorillo, che in quell'anno dedicava al principe di Santobuono Marino Caracciolo la sua commedia *Li tre capitani vanagloriosi* [2], dove agiscono i capitani Matamoros, Cortarincones e Tempesta, Scaramuzza servo parassito napoletano, Scannapapara e Truffa, « capitani napoletani scrocchi », e altri personaggi. E forse recitò nei pubblici teatri, mentre altri drammi o spagnuoli o di filodrammatici italiani venivano esibiti innanzi al viceré duca d'Alba; del quale trovo che il 30 luglio 1624, in un festino a Posilipo, fece fare « un tavolato sopra una quantità di barche che lo tenevano immobile » e ivi recitare una « commedia spagnuola » [3]; e che nel carnevale del 1629 offerse a sue spese la commedia di Alfonso Torello *Li figli ritrovati* [4], commedia del solito tipo, recitata da gentiluomini napoletani, dei quali reca i nomi con

[1] ZAZZERA, ms. cit., f. 79. Tanta era la fama degli amori e degli amorazzi dell'Ossuna che circa il 1632 fu messa in iscena a Parigi una commedia del MAYRET, *Les galanteries du duc d'Ossonne viceroi de Naples*, cfr. QUADRIO, op. cit., III, parte II, 362, e H. LUCAS, *Histoire du théâtre français* (Parigi, 1843), p. 386.

[2] *Li tre capitani vanagloriosi*, Capricciosa rappresentazione di strani amorosi avvenimenti di SILVIO FIORILLO comico, dedicata all'eccellenza del signor principe di Santo Buono, ecc., in Napoli, per Domenico di Ferrante Maccarano, 1621. Si veda la dedica, in data del 1.° ottobre, firmata: « Silvio Fiorillo, detto il Capitano Matamoros, Comico Acceso ».

[3] S. GUERRA, *Diarî*, ms. Bibl. Naz., X. B. 66, f. 77.

[4] Napoli, presso Egidio Longo, 1629.

la distribuzione delle parti il cronista Bucca, che fu uno degli attori [1].

Succeduto al viceré duca d'Alba il duca di Alcalà, meno largo verso gli artisti del suo predecessore, sappiamo che nel gennaio del '30 fu recitata in palazzo, a spese del conte di Mola Simone Vaez, e anche da dilettanti tra i quali i figli stessi di costui, una commedia spagnuola: *La palabra complida, el amor mas que la sangre y la cara aventurosa*: poco gustata dal pubblico napoletano « essendo in lingua spagnuola e scabrosetta, e per esser recitata con qualche furia, come usano li spagnoli » [2]. E, a spese del conte di Saponara Sanseverino, nel febbraio, una commedia che non s'intende bene perché fosse allora « famosissima » sui teatri, l'*Alvida*, opera del capuano Francesco d'Isa, che si celava nei frontespizî delle sue commedie (delle quali scrisse altre quattro [3]) sotto il nome di Ottavio, suo fratello, e che era a Napoli, nel primo quarto del Seicento, ciò che il Porta era stato nell'ultimo del Cinquecento, salvo il merito. Alvida è la solita fanciulla schiava, bellissima, ricercata a gara da giovani e vecchi, e sposata infine all'uno dei pretendenti senza che l'altro possa piú trovare a ridirvi, giacché gli si è scoperta sorella. Non manca naturalmente nella commedia il capitano Squacquera Spaccatruono, che riunisce le virtú del bravo e del napoletano. Anche per questa recita il Bucca reca l'elenco degli attori, tra i quali Carlo Gattola, che fece la parte di Alvida, un De Liguoro per quella della matrona Zenobia, e un giovinetto di casa Vargas per la cortigiana Ninetta [4]. La meccanizzata com-

[1] Bucca, *Aggiunte al Guerra*, ms. cit., ff. 36-7.

[2] Ms. cit., f. 29. Il titolo è recato come di sopra dal cronista, con triplice designazione, che parrebbe di tre commedie.

[3] Pei titoli e le edizioni, cfr. Quadrio, op. cit., III, parte II, 98-9.

[4] Bucca, ms. cit., ff. 36-7.

media erudita dette altre grandi prove di sé nel 1631, quando il 3 marzo in casa del luogotenente della Camera, andò finalmente in iscena l'*Amor paterno* di Niccolò degli Angeli: una commedia alla quale l'autore aveva lavorato « venti anni », mettendovi con la maggior diligenza « tutte le regole di Aristotile », ma che, quantunque recitata assai bene, « pure, essendo use le dame di ridere, non osservando tante cose in regola », riuscí assai noiosa, o, per adoperare il gergo italo-spagnuolo di allora, « infadosa estremamente »[1]. Il giorno dopo, in casa del principe di Cimitile, si dette l'*Incostante* del padre Arcangelo Spina camaldolese, « poeta insigne », dice il cronista, « come lo provano le sue rime stampate », che fu ripetuta, qualche tempo dopo, a quanto sembra, in casa del principe di Bisignano, da una compagnia di dilettanti, della quale era direttore Andrea Naclerio (noto di poi come « Eletto del popolo » nel tempo della rivoluzione di Masaniello). Il Naclerio vi fece in modo impareggiabile la parte del servo Vespa; e la parte del capitano Squarcia, tradotta di toscano in napoletano per opera del dottor Matteo Scalese, fu sostenuta da Andrea Russo, agente generale del duca di Termoli; e la commedia piacque tanto che si dové « portarla a Palazzo », innanzi al duca di Alcalà[2].

E coi dilettanti gareggiavano nell'offrire spettacoli teatrali conventi, monasteri e altre case religiose, come nel gennaio del '30 i padri dell'Oratorio, che dettero « una bell'opera spirituale » nella loro chiesa dei Gerolomini, un giorno con uditorio tutto di donne e un altro con uditorio tutto di uomini[3]; e, nello stesso mese, quelli delle Scuole pie, con intervento dell'arcivescovo Boncompa-

---

[1] Bucca, ms. cit., f. 83.

[2] Ms. cit., f. 83. Si ripeté ancora nel 1633, ms. cit., f. 145.

[3] Ms. cit., f. 30.

gni[1]. Nel febbraio del '31 le monache di donn'Albina, rappresentando anch'esse « un'opera », lasciarono, non senza scandalo, che oltre le dame entrassero ad assistervi alcuni cavalieri[2]. Nel maggio, la pia casa di San Gennaro dei Poveri dette « una gran comedia molto tempo premeditata e cavata dal Tasso »[3]: forse la *Gerusalemme* dello Zito o l'*Erminia*, poesia scenica di Marcantonio Perillo[4].

---

[1] Ms. cit., f. 31.

[2] Ms. cit., f. 83.

[3] Ms. cit., f. 88.

[4] ALLACCI, *Drammaturgia*, 1.ª ed., p. 583, ed. del 1755, c. 304. Non sembra che fosse messa a stampa, né si trova nelle nostre biblioteche: l'ALLACCI (ed. del 1666, p. 579) cita, ma come inedita, l'*Isabella* dello stesso autore.

VI

Un viceré appassionato del teatro. Altri comici italiani e spagnuoli.

Rappresentazioni spirituali furono anche quelle ispirate, l'anno seguente, dalla terribile eruzione del Vesuvio, che nel dicembre del 1631, svegliatosi dal suo sonno secolare, atterrí la città di Napoli e ne devastò i contorni. E « rappresentazione spirituale » intitolò il padre Antonio Glielmo dell'Oratorio il suo *Incendio del Monte Vesuvio*[1], frutto, com'egli dice nella prefazione della stampa, « maturato col calor della devotione (per essere spirituale) et addolcito con l'applauso di tutta la città ». Vesuvio, Mongibello e Solfatara vi compaiono nel prologo a vantare la loro potenza; ma Flagello di Dio interviene e si afferma superiore a tutti. E subito, nell'aprirsi del dramma, a Partenope che gioisce della propria bellezza nella quale si sono armonicamente congiunti tutti gli elementi, e, inebriata, s'illude di non avere nulla mai da temere, Vesuvio risponde che ha da temere proprio di lui. — Per qual cagione? — « La cagione (risponde l'onesto monte

---

[1] *L'incendio del Monte Vesuvio*, rappresentazione spirituale composta da un devoto sacerdote, data in luce per Lazaro Scoriggio, 1632 (il nome dell'autore appare solo nella seconda edizione). Per un altro dramma di simile argomento, cfr. Quadrio, III, parte I, p. 86.

focoso) sono le tue colpe, che possono convertire i miei frutti in tuoi lutti, la mia fertilità in tua sterilità, le lacrime delle mie viti in lacrime degli occhi tuoi ». Su questo, che è il motivo fondamentale, s'intrecciano contrasti di figure allegoriche e conversazioni di figure realistiche, come di un contadino che predice a un gentiluomo le imminenti sciagure e ne indica i segni precursori, e di una frotta di ragazzi che sbeffeggia quel profeta di malaugurio. Si assiste a un consiglio tenuto in Paradiso tra la Santissima Trinità (« e qui s'avvertisca », dice la didascalia, « che in mezzo al Padre et al Figlio sia una colomba in luogo dello Spirito Santo ») e la Giustizia e la Misericordia; innanzi al quale l'Arcangelo, custode di Napoli, e il Principato, custode del Regno, fanno una lunga relazione delle cose di Napoli; onde si riconosce necessario un severo esempio, e vengono chiamati come ministri dell'ira divina Asmodeo, Belzeboth e Astaroth, dando loro istruzione di « spianare e distruggere Massa, Pollena, San Giorgio, Resina, le due torri dell'Annunziata e del Greco, Bosco, Ottaiano » e altri luoghi. Terremoti ed eruzioni si susseguono negli atti seguenti, e fuga di genti e morti e pianti e preghiere; e si vedono episodî di avari che tornano indietro per prendere i loro tesori e perdono corpo e anima, o di ladri che frugano tra le macerie e restano schiacciati. Ma Partenope, che si è data a penitenza, viene perdonata e salvata per intercessione di san Gennaro. Vero è che, passato il pericolo, essa torna in braccio ai vizî e sta per meritare dal cielo nuovo castigo. Ma intercede questa volta la Santa Vergine, che scende dal cielo, e sveglia Partenope dal suo sonno d'inferma, e le fa stringere le nozze con la Penitenza. La tela si chiudeva su Partenope inginocchiata [1].

[1] Si veda un saggio di questo dramma in Appendice, n. IV.

Sembra che al tempo dell'eruzione fosse in Napoli di nuovo la compagnia del Cecchini, perché si ha un sonetto dello Stigliani, composto in nome della Flaminia Cecchini, « scampata dall'incendio del Vesuvio e recatasi presso Luigi XIII »[1]. Reduce invece dalla corte di questo re, c'era altresí a Napoli in quel torno l'altro famoso comico, Nicola Barbieri, detto « Beltrame » perché recitava questa parte di bonario vecchio padre o vecchio marito. Caritatevole e pio uomo, che aveva dato alla Chiesa tutti i suoi quattro figliuoli, il Barbieri, « per aiutare certe fanciulle pericolanti e per sovvenire ai bisogni di molti altri, dagli incendî del Vesuvio in Napoli dove si trovava danneggiati, giunse quasi a termine di povertà »[2]. Egli si adoperava anche a difendere il suo mestiere contro le condanne dei fanatici; e nella sua *Supplica* rammenta uno di costoro, il quale per l'appunto a Napoli, nel gaio passeggio di Posilipo, all'udire la tromba che invitava alla commedia, senza guardare a tutti gli altri allettamenti tanto piú pericolosi che aveva sott'occhio, esclamò con amarezza verso il popolo: « Udite la tromba del diavolo, che vi chiama all'inferno! »[3].

Il conte di Monterey, successore dell'Alcalà, fu tutta la sua vita amantissimo di spettacoli teatrali; e di lui vecchio si racconta che, essendo in campo con l'esercito spagnuolo contro il duca di Braganza nella guerra per la successione del Portogallo, era « ancora intento a pagare piú istrioni che soldati »[4]. Quando venne a Napoli, accaduto il disastro dell'eruzione, non ebbe allegro il suo primo

---

[1] Edito da me in *Lirici marinisti* (Bari, 1910), p. 8.

[2] Quadrio, op. cit., III, parte II, 233. Sul Barbieri, cfr. Bartoli, op. cit., I, 70-1; Rasi, op. cit., I, 265-72.

[3] Op. cit., p. 67.

[4] Fuidoro, note al Bucca, ms. cit., f. 169.

carnevale, perché le commedie si dovettero sospendere; ma se ne rifece nella quaresima, durante la quale si dettero tutte quelle che già si trovavano apparecchiate, e altre in piú [1]. La sua passione teatrale era tanta che egli fece ciò che nessuno dei suoi predecessori aveva osato, prendendo a recarsi apertamente nel pubblico teatro; e « non già una sola volta e segreto (spiega il cronista scandolezzato), ma, fattosi fare un palchetto a posta, vi sta pubblicamente molto spesso, e vi è stata alcune volte la moglie, come si è detto » [2].

Il letterato e gentiluomo genovese Giovan Vincenzo Imperiale, che si recò a Napoli e vi si trattenne a lungo al tempo del Monterey, nota nel suo diario parecchie di queste rappresentazioni del 1632 e del 1633, che egli ebbe ad ascoltare. Nel giugno del '32, si recò ad una di comici spagnuoli nel teatro pubblico, « a' pratici di quel linguaggio assai piaciuta » [3]. Nel novembre accompagnò al palazzo reale, dove ogni lunedí si dava la commedia, il cardinal Savelli, col quale si collocò in un « sollevato palco, d'ogni intorno da gelosie guardato, per gelosia di chi aborrisce l'esservi veduto, costrutto ad uso del Cardinale ». Di là non visto egli abbracciò con lo sguardo la « spaziosa e nobile sala, per serici broccati rilucente, per accesi doppieri luminosa, e molto piú per gli adunati lumi delle bellissime dame fiammeggiante, teatro non meno alle vere battaglie degli spettatori che alle finte rappresentazioni degli spettacoli ». Gioverà riferire qualche altro periodo di questo letterato, il quale, per vezzo acquisito, anche nei taccuini scritti per suo uso e durante un viaggio per

---

[1] Bucca, ms. cit., f. 120.

[2] Ivi, f. 135.

[3] *Giornali* dell'Imperiale, ed. del Barrili, in *Atti della Società ligure di storia patria*, vol. XXIX (1898), p. 333.

affari che assai gl'importavano, concettizza a meraviglia. « Si sentono (egli continua) quei musicali stromenti che, quasi comici forieri, danno avviso della seguente favola: si calano[1] quelle cortine, che quasi sottilissime nubi non bene ascondevano ma alquanto velavano il risplendente aspetto della gran scena. L'opra da valorosi è sostenuta; ma, poiché in favella spagnuola è recitata, da me non guari è appresa; apprendo, sí, che dagli altri vien goduta. Godo io del modo che osservano gli spagnuoli nel rappresentare con quel decoro, onde, trasformati nella proprietà di quelle forme ch'essi appigliano, molto piú con le azioni mi compiacciono, di quel che altri di altra nazione con le parole mi dilettino. Infine, quel che piú ne intesi, fu quel tanto che dai gesti piú che dai detti ne compresi. Mi diportai negli intermedî, perché, composti di balletti spagnuoli e ragionamenti italiani, in un medesimo istante all'orecchio e all'occhio furono di sollazzo ». Ad altre di queste commedie nel real palagio l'Imperiale fu invitato nel gennaio e febbraio del '33, e ne loda particolarmente gli « intermedî apparenti e le macchine giranti »[2].

Il Monterey faceva venire apposta dalla Spagna le piú scelte compagnie di attori; e per una di esse spese, di solo viaggio, quattromila e cinquecento ducati, e quando gli aspettati salirono al suo palagio, « inviò tutti i suoi familiari ad incontrarli sino al cortile, ricevendoli con siffatta allegrezza, che generò meraviglia e disprezzo di lui anche nei suoi amici e partigiani »[3]. E peggio ancora fu il vederlo, nella notte di Natale, ascoltare prima una commedia, e poi entrare nella cappella reale a prendere il sacramento,

---

[1] In quel tempo, la tela si calava, ossia cadeva, al cominciar della rappresentazione e si tirava sú al termine.

[2] *Giornali*, ed. cit., pp. 499-502, 576-7, 592.

[3] Capecelatro, *Annali*, ed. Volpicella, p. 72 (anno 1636).

« inavvedutamente o maliziosamente confondendo i sacri misteri di Cristo e le vanità e le favole degli istrioni »[1]. Infine, la sua ansiosa sollecitudine per costoro gli consigliò, quando si lamentarono di scarso concorso al loro teatro da parte dei napoletani (che non bene intendevano la lingua spagnuola), di mandar fuori un bando che « chiunque fosse pubblica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle che non vi gissero pagassero agli istrioni quattro carlini al mese », e parimenti « ai capitani ed agli altri uffiziali della compagnia spagnuola, che pagassero anch'essi una stabilita somma di pecunia per tale affare »[2].

Non conosciamo i nomi degli attori spagnuoli che vennero a Napoli negli anni del Monterey, tranne uno che è congiunto alle smanie teatrali di costui, quello della comica Antonia de Ribera, della quale sembra che il viceré, invaghitosi, procurasse di toglierla al suo amante di Napoli, che era Pompeo Colonna, principe di Gallicano, imponendo al Colonna, con pretesto di dar soddisfazione alla principessa sua moglie, di non incontrarsi piú con la Ribera, sotto pena di diecimila ducati di multa, e suggerendo insieme alla Ribera di lasciarsi cogliere in flagrante e guadagnare cosí parte della multa. L'innamorata e fedele spagnuola informò di quel colloquio l'amico, e insieme fuggirono da Napoli, lei travestita da uomo, recandosi a Livorno. Anche colà il Monterey, che li aveva fatti inseguire, continuò a vessarli, e tanto si adoprò presso il granduca di Toscana da ottenere che la coppia si separasse; ma non perciò gli riuscí di ottenere che la comica tornasse a Napoli, perché costei, messa alle strette, preferí farsi monaca, pronunziando nell'aprile del '36 i voti solenni nel monastero agostiniano di San Giacomo della Lungara in Roma,

---

[1] Op. cit., p. 20.

[2] Op. cit., p. 75 (anno 1637).

col nome di suor Francesca di Gesú e Maria [1]. Appunto la viceregina Monterey aveva creduto opportuno (forse per riparare ai peccati del marito) di fondare in Napoli il monastero della Maddalenella per le *mulieres hispanæ ab hara ad aram traductæ*, per le convertite spagnuole [2].

Ma non è da credere che il Monterey serbasse tutte le sue grazie pei comici della sua lingua; perché il vero è che li amava tutti, di qualunque favella, spagnuola, italiana o napoletana fossero. Egli aveva tra i suoi piú favoriti un antico commediante, un tal Geronimo Favella, che prima aveva fatto con poca fortuna in Napoli la parte d' « innamorato », e poi, vinto nella concorrenza dai migliori che venivano di Lombardia, era diventato gazzettiere del viceré [3]. E conduceva volentieri con sé in gondola, alle quotidiane ricreazioni di Mergellina, il Coviello Buonomo e il Pulcinella Calcese o Ciuccio; i quali coi loro motteggi poterono persino qualche volta echeggiare il malcontento popolare e produrre qualche bene: come quando, messosi il Monterey, sull'esempio dei suoi predecessori, a riscuotere per suo conto il terzo degli arrendamenti ossia degli appalti assegnati ai privati, andando un giorno quei due con lui in gondola e fingendo essi di litigare tra loro sopra non so qual punto, a un tratto il Coviello propose di chiamare un terzo a decidere la differenza, e il Pulcinella replicò che « terzi » non ce n'erano piú, perché se li era presi tutti Sua Eccellenza. Il Monterey rise e fece sospendere l'odiosa esazione [4].

---

[1] G. A. Andriulli, *L'amore di una commediante spagnuola nel secolo XVII* (Firenze, 1907, per nozze), da un carteggio dell'Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo*, filza 4144.

[2] Celano, ed. cit., IV, 621-2.

[3] Fuidoro, note al Bucca, ms. cit., f. 163-4. Si ha del Falvella una *Filippica* in difesa di Spagna (Napoli, 1626).

[4] Fuidoro, l. c., f. 169.

Di feste e di commedie, e di commedie italiane e spagnuole, furono pieni anche i primi anni del nuovo viceré, il duca di Medina Las Torres, che aveva sposato Anna Carafa, ultima e ricchissima erede dei principi di Stigliano; e nel loro palazzo di Mergellina, posto sopra uno scoglio nel mare, avevano fatto costruire « un bellissimo luogo per teatro di commedie, capacissimo e con molti luoghi attorno per le dame che dalle stesse abitazioni potevano ascoltarle »[1]. Allora nel teatro San Bartolommeo continuavano a recitare i comici italiani o « lombardi », e in quello dei Fiorentini gli spagnuoli; tanto che la via innanzi al teatro prese anche nome di « via della commedia spagnuola ». I proprietarî di quest'ultimo teatro, il già mentovato Vincenzo Capece e un Ottavio Sgambato, lo avevano fittato nel 1639-1640 all'*autor de comedias* Francisco Lopez[2], che fu uno dei migliori comici spagnuoli di quel secolo nella parte del *galan* ossia dell'innamorato, e aveva una bella e valente moglie, Feliciana de Andrade, e una ancor piú bella figlia, che era soprannominata *Pepa la hermosa*[3]. Nell'aprile del 1639, una figlia del Lopez (forse proprio la bella Pepa), « prima donna delli rappresentanti », non si sa perché abbandonò la compagnia e se ne fuggí a Roma, invano inseguita da « soldati di campagna », ossia da birri, che per ordine delle autorità dovevano ricondurla al teatro di Napoli[4]. Nel 1640 il tea-

[1] Celano, ed. cit., V, 632. Si vedano per notizie di recite al tempo di questo viceré gli *Avvisi di Roma* del 1639 del Mozzi, ms. Bibl. Naz. di Napoli, XII. B. 40; e cfr. Capecelatro, *Annali*, p. 145.

[2] Relaz. cit. dell'Uditore dell'esercito.

[3] C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), II, 59-60.

[4] *Avvisi* cit., Napoli, 26 aprile '39. In quel torno, nel 1642, mori in Napoli l'attore Pedro Manuel Castilla, soprannominato *Mudarra* per avere rappresentato con applauso questa parte nella commedia *El rayo de Andalucia* (Gallardo, *Ensayo de una biblioteca*, I, 670).

tro era fittato a un Gregorio Chiave, che incontreremo piú oltre tra i librettisti di musica, e a un Marco Napolione [1], che era napoletano e attore nella parte d'innamorato col nome di « Flaminio », ma del resto affatto spagnolizzato, il quale tradusse o ridusse pei teatri italiani il *Re rivale del suo favorito* del Villayzan, il *Purgatorio di San Patrizio* del Calderón, la *Gran Zenobia*, *La vita è sogno*, e la *Casa con due porte* del Calderón, il *Sansone* e il *Gran Seneca della Spagna* del Montalván, il *Nigno diabolo*, l'*Armata navale vittoriosa sotto don Giovanni d'Austria*, il *Cane dell'ortolano* di Lope de Vega, e altri drammi del Rojas, dell'Alarcón, dei « tre autori » e via dicendo [2]. Nella folla di queste traduzioni, passò poco dopo per Napoli, per diffondersi in Italia e fuori, il *Don Giovanni Tenorio* ossia il *Convitato di pietra*, uscito di recente dalla potente fantasia di Tirso de Molina; e qui fece la sua prima tappa nel viaggio che lo condusse fino a Molière, Mozart e Byron: il primo traduttore o riduttore del dramma di Tirso fu un Onofrio Giliberto di Solofra, che stampò il suo lavoro in Napoli [3].

Ci difettano notizie precise circa le compagnie italiane che recitarono nel teatro di San Bartolommeo; e solo sappiamo che nel 1645 esso era fittato a un tal Gaspero de Santis, e nell'aprile del '46, mancando le compagnie nobili, e restando il teatro vuoto e infruttuoso, fu provviso-

---

[1] Relaz. cit.

[2] Allacci, *Drammaturgia*, prima ediz., pp. 617-8 (ho rettificato i nomi degli autori spagnuoli). Il Napolione nel 1648 era a Roma, e aveva intelligenze coi napolitani ribellati a Spagna: cfr. Capecelatro, *Diario* (Napoli, 1850-2), III, 398.

[3] *Il Convitato di Pietra*, rappresentazione di Onofrio Giliberto di Solofra, In Napoli, per Francesco Savio, 1652 (Allacci, ed. del 1755, c. 218). Questo dramma non si è piú trovato: cfr. Gaspary, *Molière's Don Juan*, in *Miscellanea Caix-Canello* (Firenze, 1886), pp. 57-69; e ora A. Farinelli, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXVII, 43-4.

riamente concesso ai « commedianti comici » ossia volgari, « et capo di detta compagnia sia Policinella »[1]. Il quale così solennemente designato nel libro delle deliberazioni degli Incurabili non poteva essere altri che Andrea Calcese o Ciuccio, la cui fama cresceva, tanto che egli si recò talvolta fuori Regno, o almeno fino a Roma, nella stessa città dove in quel tempo Salvator Rosa faceva valere i tipi comici e i lazzi napoletani, recitando con altri dilettanti nelle maschere di Pascariello e di Coviello[2], e una compagnia di commedianti conduceva seco da Napoli il duca di Maddaloni nel 1644[3]. Il Perrucci racconta che il Pulcinella napoletano, trovandosi innanzi a quel nuovo pubblico, procurò di nobilitare la sua comicità col « far discorsi da astuto e citare autorità di poeti gravi », e « nauseò il popolo di quell'alma città »; ma poi, avvedutosi dell'errore, si dette tutto alle sciocchezze, e ottenne tutti gli applausi possibili[4].

Il teatro di San Bartolommeo ebbe assai a soffrire nei tumulti e nei combattimenti degli anni 1647 e 1648; e quando nell'aprile del '48 fu sgombrato dai soldati e restituito all'Ospedale, era in condizioni miserande ed occorsero grandi spese per restaurarlo e riaprirlo agli spettacoli[5]. Ma, poi che fu riaperto, acquistò lo splendore che fin qui gli era mancato, perché divenne la sede in Napoli del dramma musicale, il primo « teatro dell'Opera ».

---

[1] Arch. degli Incurabili, *Libro di appuntamenti del 1644-49.*

[2] Lippi, *Malmantile*, IV, 14; cfr. Martucci, in *Nuova antologia*, 16 ottobre 1885, e A. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 36 segg.

[3] Ademollo, op. cit., pp. 52-3.

[4] Perrucci, *Dell'arte rappresentativa* (Napoli, 1699), p. 293.

[5] Arch. degli Incur. *Libro patrimoniale* cit.; Fuidoro, *Successi historici* (1618-53), ms. Bibl. Naz., X. B. 45, f. 44; Celano, ed. cit., IV, 340; e l'estratto di un'allegazione forense, comunicatomi dal compianto Luigi Amabile, dal quale si ricava la data indicata nel testo.

VII

Il dramma musicale.

Si conoscono con esattezza il tempo e le circostanze in cui cominciò in Napoli il dramma musicale: il 1651, e l'iniziativa del viceré conte di Oñate. Il quale (attesta il Celano) « introdusse le commedie in musica all'uso di Venezia »; o, come dice il Parrino, « introdusse l'uso delle commedie in musica nella città »[1].

Il « 1651 » può sembrare una data troppo tardiva rispetto a quelle della sua nascita e della sua diffusione in altre città italiane; ma pur la cosa sta cosí. Prima di quel tempo non si ha notizia di veri e proprî drammi musicali rappresentati in Napoli. Tra le opere del Basile è stampata una breve *Venere addolorata*, « favola tragica da rappresentarsi in musica » (1612)[2], ma non si sa che fosse rappresentata, e forse fu composta per la corte di Mantova; la *Vendetta di Giove contro i giganti* di Filippo Finelli[3] è una serie d'intermedî; le *Magie amorose* del Sorrentino, che il Quadrio segna con la data del 1635, sono invece del 1653[4]; la *Didone* di Muzio Manara, indicata dallo stesso

---

[1] Celano, ed. cit., IV, 340: Parrino, *Teatro eroico e politico dei viceré* (Napoli, 1692), II, 460.

[2] Tra le *Egloghe* (Mantova, 1613).

[3] Napoli, Maccarano, 1625.

[4] Napoli, per Roberto Mollo, 1653.

bibliografo, non ha né luogo né anno [1]; *Il pomo di Venere* di Antonio Basso, anche senza data, fu rappresentato in musica nel real palagio nel 1640 per le nozze di Placido e Isabella de Sangro [2]; ma è anch'esso piccola cosa. E, certo, altrettali piccole recite sporadiche si potranno trovare ricordate, e feste allegoriche musicali, o « mascherate », come si chiamavano, o « cantate », come poi si dissero; delle quali la piú notevole fu quella che il 17 ottobre 1630 i cavalieri napoletani dettero col titolo di *Monte Parnaso* nel real palagio in onore di Maria, sorella del re Filippo IV, che andava sposa all'arciduca d'Austria Ferdinando [3]. Ne compose i versi il Basile e la musica il maestro Iacinto Lombardo, e fu ritratta in un quadro da Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro [4]. E non è il caso qui di discorrere della musica napoletana della fine del Cinque e dei primi del Seicento in genere, e dei madrigalisti e dei compositori di popolari villanelle [5]; e nemmeno dei cantanti e delle cantanti, delle quali famosissima la sorella di Giambattista, Adriana Basile, madre a sua volta di Leonora Baroni [6].

---

[1] Quadrio, op. cit., III, parte II, 467.

[2] *Poesie* del dottor Antonio Basso, accademico otioso (Napoli, Gaffaro, 1645); e dello stesso, *Il trionfo della bellezza nelle nozze di D. Placido e di donna Isabella de Sangro* (Napoli, 1640). Cfr. sul Basso, D'Afflitto, *Memorie degli scrittori napolitani*, II, 75; e *Lirici marinisti*, ed. Croce, p. 536.

[3] *Monte Parnaso*, Mascherata da Cavalieri napoletani alla M. Serenissima di D. Maria d'Austria Reina d'Ungheria rappresentata, in Napoli, 1630.

[4] De Dominici, *Vite dei pittori*, ecc., ed. del 1840-6, III, 415. Per altre feste siffatte, Zazzera, *Giorn.*, ms. cit., f. 81: Bucca, ms. cit., f. 27.

[5] Notizie in De Pietri, *Historia napolitana* (Napoli, 1634), l. I, c. 6, § 70; e per le villanelle, B. Capasso, in *Arch. stor. nap.*, VIII, 316-31.

[6] Ademollo, *La bella Adriana* (Città di Castello, 1888), e Croce, *Illustrazione di un canzoniere manoscritto italo-spagnuolo del secolo XVII*, in *Atti dell'Accad. Pontan.*, vol. XXX, 1900.

Basti concludere che compositori di opere da porsi accanto ai Caccini, ai Peri, ai Monteverde allora non vi furono in Napoli, e, fino al 1651, si ebbero solamente rari e poveri embrioni di drammi musicali.

La prima compagnia di cantanti d'opera, chiamata dall'Oñate, portava il bel nome secentesco di « Febi armonici »; e il primo luogo di recita fu una sala del real palazzo, che serviva dianzi pel giuoco della palla, e che il Viceré provvide di palchetti [1]. E, se non il primo, certo uno dei primi drammi musicali che vi si ascoltasse fu *Il Nerone overo l'incoronamento di Poppea* [2], poesia del Busenello, dato già a Venezia nel 1642 con la musica del Monteverde [3]. L'anno seguente, il 21 dicembre, nella festa per il riacquisto di Barcellona, fu data la *Veremonda l'Amazzone d'Aragona*, poesia attribuita al Bisaccioni, rifatta da un tal Zorzisto, e musica di Francesco Cavalli, con grandiose « apparenze » (ossia scene), con macchine e balli di Giambattista Balbi, anch'essa già rappresentata a Venezia [4].

Non sappiamo quando propriamente, ma certo assai presto, dalla sala del palazzo reale i drammi musicali passarono al San Bartolommeo, che a questo fine venne « con molta spesa rifatto » [5]. I drammi musicali, che seguirono ai già mentovati e dei quali ho trovato notizie, sono i seguenti:

---

[1] Celano, l. c.; Pacichelli, *Memorie di viaggi* (Napoli, 1685), p. IV, t. I, 38-9.

[2] In Napoli, per Roberto Mollo, 1651, ded. all'Oñate.

[3] Livio Niso Galvani (Giovanni Salvioli), *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, ed. Ricordi, pp. 31, 32.

[4] Napoli, Mollo, 1652 (in Allacci, *Drammaturgia*, ed. 1755, c. 811; Fuidoro, *Successi* cit., p. 436-7; e cfr. Galvani, op. cit., p. 33-4).

[5] Celano, ed. cit., IV, 340.

1. *L'Arianna*, poesia di Giuseppe di Palma, 1653 [1].

2. *Il gigante abbattuto*, la *Proserpina*, l'*Arianna* di Francesco Zucchi, 1653 [2].

3. *Giasone*, poesia del Cicognini, 1653, dato nel '49 a Venezia, con musica del Cavalli [3].

4. *Le magie amorose* di Giulio Cesare Sorrentino, con macchine e prospettive del Balbi, 1653.

5. *Orontea regina d'Egitto*, del Cicognini, « arricchita di nuova musica di Francesco Cirilli », 1654 [4].

6. *Il ratto d'Elena* di Gennaro Paolella, musica del Cirilli, 1655 [5].

7. *La fedeltà trionfante* del Sorrentino, con musica di Giuseppe Alfiero napoletano, 1655 [6].

Si vede da questo elenco non essere esatto quel che altri ha affermato, che bisogni aspettare fino al 1678 per trovare un libretto di autore napoletano, e fino al 1684 per trovare e libretto e musica napoletani [7]. Nell'invadente e perdurante « venezianismo » di quel teatro musicale, il Sorrentino, il Paolella, il Cirilli, l'Alfiero sono i primi librettisti e compositori napoletani; mediocrissimi certamente, almeno i librettisti, dei quali solamente io posso giudicare. Ripigliamo l'elenco:

8. *Teseo ovvero l'incostanza trionfante*, poesia di Gregorio Chiave, musica di Francesco Provenzale, 1658 [8].

9. *Il trionfo della Pace per le fasce del serenissimo Principe delle Spagne*, poesia di Giuseppe Castaldo, 1658 [9].

---

[1] Napoli, Savio, 1653, ded. all'Oñate.

[2] Napoli, Ciacconio, 1653 (QUADRIO, op. cit., III, parte II, 470).

[3] Napoli, Mollo, 1653: cfr. GALVANI, op. cit., p. 22.

[4] Napoli, Mollo, 1654: cfr. GALVANI, op. cit., pp. 38, 47, 73.

[5] Napoli, Mollo, 1655.

[6] Napoli, Mollo, 1655. La dedica è firmata da Angelica Generali.

[7] FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* (Napoli, 1881), IV, 582.

[8] FLORIMO, op. cit., IV, 576-7.

[9] Napoli, 1658, dedicata all'Eletto del popolo, F. Basile.

10. *La costanza di Rosmunda*, poesia dell'Aureli, 1659, data in quello stesso anno a Venezia con musica del Rovettini [1].

11. *L'Eritrea* del Faustini, 1659 [2].

12. *La Cloridea*, poesia di Pedro Sanz, Palomera y Velasco, 1660 [3].

13. *Alessandro vincitor di sé stesso*, poesia di Francesco Sbarra lucchese, 1662 [4].

14. *La vittoria fuggitiva*, dramma sacro, 1664 [5].

15. *L'Argia*, 1667 [6].

16. *Scipione Africano*, 1667, forse quello del Minato, dato a Venezia con musica del Cavalli [7].

17. *L'amor della patria*, poesia di Francesco Sbarra, 1668 [8].

18. *L'amor guerriero*, 1668 [9].

19. *L'Edmiro creduto Uranio*, poesia di Parthenio Russo, musica di Giuseppe Tricarico, 1670 [10].

Al quale elenco, senza dubbio assai lacunoso, di opere che furono date tutte o quasi tutte al San Bartolommeo e nel Regio Palazzo, conviene aggiungere quelle che si cantavano nei conservatorî musicali, e, prima degli altri, nel conservatorio di Loreto, pel quale si conosce il libretto di un dramma sacro del 1656 [11]; e le altre che si davano a

[1] Allacci, ed. 1755, c. 716-7.

[2] Napoli, Cavallo, 1659, dedica firmata « Gli Armonici ».

[3] Napoli, 1660 (Allacci, c. 201). Se ne ha anche una traduzione spagnuola « por el mismo », ivi.

[4] Napoli, Cavallo, 1662.

[5] Napoli, 1664.

[6] Napoli, Cavallo, 1667.

[7] Fuidoro, *Successi*, f. 244: cfr. Galvani, p. 38.

[8] Florimo, op. cit., IV, 4.

[9] Napoli, 1668, dedica firmata dall'impresario Matteo Longobardi.

[10] Napoli, Paci, 1670 (Quadrio, op. cit., III, parte II, 475).

[11] *Il fido campione ovvero il B. Gaetano*, opera drammatica in musica di Giovan Francesco del Gesú napoletano, detto Apa, sacerdote dei chierici regolari, poveri della madre di Dio delle scuole pie, Napoli, Gaffaro, 1656.

cura di privati, nei loro palagi [1]. Anche in provincia si tentò il dramma musicale, come nel 1652 in Cosenza il piccolo melodramma *Orfeo* di Carlo d'Aquino, rappresentato alla meglio, « avuta ragione alla scarsezza delle voci del luogo » [2].

Fu in questi tempi che si venne a poco a poco formando la giurisdizione, prima del capitano della guardia vicereale, e poi dell'uditore del regio esercito, nei teatri di Napoli: contro la quale lottarono a lungo, dal 1648 al 1685, i governatori degl'Incurabili, che rivendicavano a sé tal diritto, ma, nonostante sentenze favorevoli ottenute dai tribunali, non valsero a impedirla; come non poterono impedire che il capitano prima e poi l'uditore si collocassero nel palchetto che quel governo aveva riservato per sé nel teatro [3]. Del resto, con l'opera in musica vennero in Napoli « molte donne forestiere cantatrici » [4], che non lasciavano di turbare la pace delle famiglie: « ogni anno (scrive il Celano, discorrendo del teatro di San Bartolommeo) vi va qualche casa a male per cagion delle canterine, che vi rappresentano, e che cantando incantano » [5]; e ciò porgeva materia di assai fatiche all'uditore dell'esercito.

E come se le « donne forestiere » non dessero già abbastanza da fare, nel 1671 comparve tra i « Febi armonici » del San Bartolommeo anche una pericolosa napoletana, anzi pugliese, Giulia, o, come si diceva in dialetto, « Ciulla » de Caro [6]. La quale, figliuola di un cuoco di

---

[1] Fuidoro, *Successi* cit., ff. 52, 53-4 (sotto l'anno 1649).

[2] Nelle *Rugiade di Parnaso*, poesie del D'Aquino (Cosenza, 1654).

[3] Per questi affari giurisdizionali si vedano i doc. cit. in prima ediz., p. 150.

[4] Fuidoro, *Successi* cit., ff. 219-20.

[5] Celano, ed. cit., IV, 340.

[6] Intorno a lei scrisse un poemetto biografico satirico Antonio Muscettola, col titolo *La Carilda*, che si trova in moltissime copie

Viesti sul Gargano, e venuta a Napoli giovinetta, dopo aver menato vita dissoluta e avere sposato e poi abbandonato un saltimbanco e burattinaio romano, s'era a poco a poco sollevata di grado con l'imparar musica e diventare « virtuosa ». E colei, che per l'innanzi a mala pena canticchiava le arie piú volgari (« la sfacciata », l' « aer nuovo » e la « varchetta »), si udí a un tratto beare gli orecchi della gente coll' « Amor, ch'io viva piú non è possibile! »; e la si vide annodare molteplici intrighi d'amore con gentiluomini napoletani. Onde fu mandata per penitenza in monasteri, e, non cangiando costume, scacciata da Napoli. Ma ritornò trionfante nel 1671, fatta piú elegante di linguaggio e di atteggiamenti, e piú furba, e protetta da amanti sempre meglio scelti e piú potenti [1]. Venutole in fantasia di figurare tra le donne di teatro, cominciò a mostrarsi al passeggio in ricco cocchio, fastosamente abbigliata come per la scena, con gran cappello dalle folte piume di vario colore e col bastone in mano [2]. Era allora impresaria del San Bartolommeo una vecchia commediante, Cecilia Siry Chigi, come si vede dai libretti di due opere che si dettero in quel teatro nel 1671 e 1672, l'*Annibale in Capua* [3] e il *Demetrio* (questa seconda su poesia di Giacomo dell'Angelo [4]). Con lei si accordò la Ciulla; ma il suo esordio fu infelice, accolto da risa e ironici applausi della platea. Sicché per allora dové rinunziare al suo capriccio. Seguirono, a quanto sembra, senza di lei, le altre opere

---

manoscritte, e fu stampato anni addietro da A. Broccoli, nel giornale *La lega del bene* (a. I, 1886). Da questo poemetto tolgo alcune notizie, senza apporvi speciale citazione.

[1] Fuidoro, *Giornali*, Bibl. Naz., X. B. 15, f. 204; e cfr. *Frammenti di un diario napol.*, in *Arch. stor. nap.*, XIII, 815.

[2] Fuidoro, l. c., f. 226.

[3] In Malta, 1664, et in Napoli, 1671.

[4] In Palermo, per li Bua e Camagna, 1668, et in Napoli, 1672.

del 1672 e 1673, date dai Febi armonici: l'*Ercole in Tebe*, poesia del Moniglia [1], il *Caligula delirante* [2], e il *Girello*, poesia dell'Acciaiuolo e musica forse di un tal Pistochino [3].

La Ciulla meditava, intanto, la rivincita, e per ottenerla persuase uno dei suoi amanti a prendere l'appalto del San Bartolommeo, facendosi insieme affidare da costui la formazione e direzione della nuova compagnia di « armonici ». E la formò senza risparmio, invitando a Napoli con larghi stipendî « le voci piú leggiadre e piú perfette d'Italia », il cantante « Sonetto », la cantatrice « Marinetta », l'altra e famosa canterina romana Caterina Porri [4], allieva del padre Enea che era il direttore dei musici di San Pietro: i quali tutti, giunti a Napoli, furono accolti e ospitati in casa della De Caro. Anche le scene vennero rinnovate e rese superbissime. Il libretto prescelto per l'inaugurazione fu il *Marcello in Siracusa*, poesia del Noris [5], musica dello Ziani, ristampato in Napoli con prologo di Giovanni Cicinelli e dedicato al viceré marchese di Astorga da « Giulia de Caro armonica »; la quale vantava di avere, con le sue « incessanti fatiche » e con « applausibile stento », uniti « in questo nobil teatro tutte le Calliopi e gli Orfei, che hanno indotto stupori di cielo, non che all'Italia, al mondo » [6]. Nel novembre del 1673 andò in iscena; e quantunque il satirico poeta, che narrò le gesta di Ciulla, affermi che nel bel principio dei suoi gorgheggi a lei mancò la voce:

---

[1] In Venetia, 1661, et in Napoli, 1672.

[2] In Venetia, 1668, et in Napoli, 1673.

[3] Cfr. A. Ademollo, *La storia del « Girello »* (Milano, Ricordi, s. a., ma 1890).

[4] Intorno a costei, Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 32; cfr. Ricci, *Teatri di Bologna*, p. 44.

[5] Galvani, op. cit., p. 166.

[6] In Napoli, per il Roncagliolo, 1673.

Aspettata, mirata, inorgoglita,
calpestando tesor, move il bel piede;
ma, mentre ai plausi canticchiando invita,
all'improvviso ammutolir si vede:
perde la voce....

sicché « uscí pallone e se n'entrò vessica », sembra tuttavia che la passeggera contrarietà non portasse conseguenze, perché egli stesso mostra la sua eroina poco dopo, tra gran concorso di spettatori, sicura di sé, che « lega coi labbri e fulmina cogli occhi ». Il 27 novembre il Viceré si recò a udirla all'Opera[1]; e qualche settimana dipoi essa metteva in iscena il secondo dramma della stagione, l'*Eraclio*[2]. Né solamente cantò al San Bartolommeo, ma anche, nel settembre 1674, in un dramma musicale dato in casa del principe di Cursi Cicinelli, a Mergellina, alla presenza del Viceré[3]; come altra volta il vecchio Cicinelli fece cantare in Mergellina, all'ora del passeggio, lei e un'altra canterina, che stesero le loro voci « dalla bocca di due instrumenti matematici, come due imbuti di stagno, alquanto lunghi di canna e grossi, nel fine dei quali sono due imbuti da taverna, ma grandi da dodici palmi di ruota e vôti, che portano la voce due miglia lontano: inventione nuova venuta da Germania, smaltita et allignata in Napoli, ch'è l'asilo di tutti li dispendî, per impoverire ognuno che vuol fare il simile a gara dei maggiori, senza pensare a guai »[4].

I drammi musicali del 1674 e 1675, dei quali trovo notizia, sono i seguenti:

---

[1] Fuidoro, *Giornali*, ms. cit., X. B. 16, f. 130.
[2] Napoli, Porsile, 1673.
[3] Fuidoro, alla data del 27 settembre '74.
[4] Fuidoro, sotto il giugno '74.

1. *Il Genserico*. poesia del Beregani, musica del Cesti, 6 novembre 1674 [1].

2. *La Stellidaura vendicata*, poesia di Andrea Perrucci, musica di Francesco Provenzale, 1674, nel R. Palazzo; e anche in casa del Cicinelli [2].

3. *L'Orontea*, poesia del Cicognini, musica del Cesti, « rinnovata per un terzo », 1674, forse data nel palagio della principessa di Avellino, alla quale è dedicata dai « Filomolpi » [3].

4. *L'Attila*, poesia del Noris e musica probabilmente dello Ziani, carnevale 1675 [4].

5. *La Dori*, 6 novembre 1675, nel R. Palagio [5].

In quest'ultimo dramma cantò la Ciulla, diffamata a segno per la vita scandalosissima che conduceva da non trovare compagni nei buoni musici, perché « ogni virtuoso comico è tenuto per infame se nel pubblico teatro mercenario in queste compagnie si mescolasse »; e ci volle l'ordine del Viceré perché tre musici di palazzo prestassero l'opera loro [6]. Ma dovette essere delle ultime volte che la Ciulla comparve come artista: il poemetto satirico del Muscettola, *La Carilda*, che narrava la biografia di lei e corse allora per Napoli, fu come l'elogio funebre della sua vita galante, perché nel 1676, rimasta vedova (e si disse benevolmente che avesse fatto ammazzare il primo marito), sposò un giovane di buona famiglia napoletana; e ancora per venti anni poté in tranquilla vita familiare godere le molte ricchezze, che aveva saputo accumulare [7].

---

[1] Napoli, Porsile, 1674.

[2] Napoli, Porsile, 1674 (cit. dal Galiani, *Del dialetto napoletano*, 2.ª ediz., p. 165): cfr. Gimma, *Elogi* (Napoli, 1703), II, 55.

[3] Ivi, 1674.

[4] Ivi, 1675.

[5] Fuidoro, *Giorn.*, ms. cit., X. B. 17, f. 129.

[6] Fuidoro, l. c.

[7] Fuidoro, *Giorn.*, vol. cit., ff. 173, 207, 258; e per la morte (febbraio 1697), Conforto, *Giornali*, ms. Bibl. Soc. Stor., IV, 409-10.

Riattacco il catalogo dei primi drammi musicali dati in Napoli, portandolo sino al 1680:

6. *Il Teodosio*, dato nel R. Palagio, dai musici della Cappella reale, novembre 1676 [1].

7. *L'amor stravagante*, nel San Bartolommeo, 1677.

8. *L'Enea in Italia*, ivi, 1677 [2].

9. *Chi tal nasce tal vive*, poesia del Perrucci, musica di Francesco della Torre [3].

10. Dramma musicale, dato in una sala della Santa Casa dell'Annunziata, innanzi al cardinale Portocarrero, il 26 marzo 1678 [4].

11. *El robo de Prosérpina y sentencia de Jupiter*, primo dramma musicale in lingua spagnuola dato in Napoli, su parole di un Bustamente e con musica di Filippo Coppola [5].

12. *Candaule re di Lidia*, nel real palazzo, e poi nel San Bartolommeo, 1679 [6].

13. *Alessandro*, come sopra, novembre 1679 [7].

14. *Gli equivoci del sembiante*, in casa del duca di Maddaloni.

15. *L'Elice*, favola boschereccia, nel R. Palazzo, dai musici della R. Cappella, maggio 1680 [8].

16. *Giulio Cesare in Egitto*, poesia del Bussani, musica del Sartorio, nel San Bartolommeo, 1680 [9].

17. *Ifide greca*, ivi, dicembre 1680 [10].

---

[1] Fuidoro, ivi, f. 236.

[2] Si veda Florimo, op. cit., IV, 4.

[3] Napoli, Cavallo, 1677. Dello stesso Perrucci fu data la *Zenobia*, ma non ritrovo la data: di essa c'è il prologo per tale recita negli *Embrioni aganippei* del Perrucci, ms. Bibl. Naz. di Napoli, XIII. E. 56.

[4] Fuidoro, vol. cit., f. 144.

[5] Fuidoro, ms. cit., X. B. 19, f. 179.

[6] Napoli, 1679.

[7] Fuidoro, vol. cit., f. 69.

[8] Napoli, Castaldo, 1680.

[9] Napoli, 1680: cfr. Galvani, op. cit., p. 90.

[10] Napoli, 1680.

Giova qui notare che circa questo tempo il teatro di San Bartolommeo si procurò un suo proprio poeta di libretti, il disopra ricordato Andrea Perrucci, siciliano, che forniva sempre i prologhi e gl'intermezzi, e talora i drammi [1]. Dei cantanti di quel tempo non abbiamo notizie particolari; salvo che nel luglio del 1679 morí l'abruzzese Francesco Falconio, decano dei musici della cappella reale, « che aveva primato cosí nell'arte come nella profonda voce di basso, la quale eccedeva l'ottava sotto, et in coro la sua abbracciava tutte le altre voci », e dimorava in Napoli da oltre quarantacinque anni. Il suo posto fu preso dall'altro musico, Peppe di Troia, « benché (dice il medesimo cronista) la sua voce non è grande, ma alquanto antistica (*sic*), nel resto assai vaga, e nel cantar perito » [2]. Nel teatro di San Bartolommeo era assai celebrata nel 1680 una canterina chiamata Giulietta Zuffi, per la quale si legge un sonetto elogiativo nel libretto del *Giulio Cesare in Egitto*:

Per l'ammirabile arte e dolcezza del canto
della sig. Giulia Francesca Zuffi
famosissima Armonica

Miracol di virtú, stupor del canto,
son piú degli orbi i labbri tuoi canori;
alma dell'armonia, dell'alme incanto,
la dolce voce tua madre è d'amori.
Se spingere col suono altri ebbe vanto
il gran Peleo tra bellici furori,
fa giuliva armonia, causa di pianto,
ne le zuffe d'amor preda de' cori.
Tutte accolte nel labro hai le Camene,
che legan l'alme e 'l cor, mentre a' concenti
intreccian d'armonia lacci e catene.

[1] Intorno a lui, Mongitore, *Bibliotheca sicula* (Palermo, 1708), I, 32-4; e Gimma, *Elogi* cit.

[2] Fuidoro, vol. cit., f. 179.

Rinnovati del Trace ecco i portenti,
se mute e vinte ascoltan le Sirene,
estatiche d'amor, tuoi dolci accenti.

La Giulietta fece parte della compagnia per parecchi anni ancora; e quando nel 1686 venne a Napoli il duca di Mantova (che prese dimora all'albergo dei Tre Re) essa e l'altra cantante Rina Scarano gli resero dolce quel soggiorno, senza accrescergli la stima dei napoletani, i quali già consideravano con compassione quel matto principe, che aveva venduto al re di Francia il piú bel pezzo dei suoi dominî, Casal di Monferrato [1].

---

[1] Conforto, *Giornali* ms., sotto il 22 maggio 1686.

VIII

La drammatica in prosa nella seconda metà del Seicento.

L'opera o dramma musicale finí col soverchiare il teatro di prosa: il che avvenne tanto piú facilmente in quanto la drammatica in prosa, in tutte le sue varie forme, era da qualche tempo, in Italia, entrata in processo di decadenza. La commedia di derivazione latina, e quella che traeva i suoi motivi dalla novellistica italiana o piú liberamente si ispirava alla vita del tempo, avevano ricevuto l'ultima loro forma, già prossima al meccanismo, nel teatro del Porta, e, come si è visto, meccanicissima, e di rozza meccanica, si era fatta presso gl'imitatori del Porta, dei quali il piú fortunato fu il D'Isa. Ma, nella seconda metà del Seicento, il rivolo già povero e torbido della tradizione cinquecentesca si disseccò affatto; sicché, salvo qualche pedantesco ritardatario, nessuno tentò piú di ripresentare favole del vecchio, anzi decrepito, tipo. E che cosa ne prese il luogo? Le traduzioni e riduzioni e ricomposizioni dei drammi spagnuoli, come già ne abbiamo veduto fare da Marco Napolione e da Onofrio Giliberto: qualche cosa di simile, e forse di peggio, dei drammi che si composero in Italia tra il 1840 e il 1860, imitazioni del teatro romantico francese. Possiamo quasi vedere il pas-

saggio dall'uno all'altro genere in Francesco Zacconi, autore delle *Stravaganze d'amore*, rappresentate nel 1652 [1], dove ancora si tratta di una schiava, amata da due vecchi e da due giovani e che sposa alfine uno di questi ultimi, essendosi scoperta sorella dell'altro e figliuola di uno dei vecchi, e dove ancora compaiono tre servi, Scavezza, Sproposito e il napoletano Colaniello. Ma lo Zacconi aveva composto qualche anno prima, un dramma rappresentato nell'estate del 1649 in casa del conte di Saponara Sanseverino, pel quale si sentiva in dovere di scusarsi « d'aversi presa alcuna licenza per soddisfare alla pompa e varietà delle macchine, et in particolare del tempo, per conformarsi con l'osservanza degli spagnuoli, del celebratissimo Lope de Vega, autore gravissimo in questa professione ». Il dramma, preceduto da un prologo e da intermezzi in onore del viceré conte di Oñate (che aveva domata la rivolta di Napoli), esponeva le perfidie con le quali Valdemaro, usurpatore e tiranno di Persia, insidiava una Alvina, destinata sposa di un valoroso capitano Ginesio; e come inviasse costui alla guerra e ad Alvina facesse giungere la falsa notizia che il fidanzato si era ammogliato con una sua rivale, e quella, disperata, si accingesse al suicidio, e fosse trovata in quell'atto col pugnale sguainato in un luogo dove per caso c'era il corpo di un assassinato: onde, creduta colpevole, era condotta in prigione e dannata a morte. Ma la sua innocenza rifulgeva, e un nume che l'aveva in protezione la menava in un'isola incantata, dove sposava Ginesio, smascherando la rivale, che per arte d'incantagione aveva assunto le sue sembianze [2]. E via dicendo, perché è chiaro a quale sorta di letteratura ap-

---

[1] Napoli, Ciacconio, 1653.

[2] Fuidoro, *Successi historici*, ms. cit., pp. 263-8.

partenesse questo dramma del Zacconi. Il quale, nonostante la stima che professava per la vecchia scuola, e nonostante l'ammenda fatta con le *Stravaganze d'amore*, doveva ricadere nel peccato con la tragicommedia della *Incostanza punita*, che scrisse per una rappresentazione in casa del duca di Maddaloni [1].

Napoletani furono molti tra i riduttori dei drammi del teatro spagnuolo, come il Tauro, il Pasca, il De Vito, il De Castro, e, fecondissimo sopra tutti, il canonico Carlo Celano (meglio noto per la sua preziosa descrizione di Napoli), che li dava fuori col pseudonimo di Ettore Calcolona [2]. Non giova recare i titoli di queste loro opere, perché si troveranno riferiti nei bibliografi dei letterati napoletani e del teatro, e forse meglio ancora, nel Quadrio. Ma in tutti costoro le fresche e robuste rappresentazioni dei drammi spagnuoli, svolgentisi in armoniosa onda di versi, diventano povera e scorretta prosa, dove ogni carattere, ogni scena, ogni movimento, appare appesantito e imbarbarito: il *gracioso* vi è cangiato in un goffo « napoletano »; il dialogo, tutto contrapposti e parallelismi, si fa « rozzo insieme ed affettato », come lo stile dell'anonimo secentista, finto dal Manzoni. Un dramma del Pasca [3], per dare qualche esempio, comincia:

Don Ottavio. — Cielo, ti ringrazio!
Ciccone. — Fortuna, te so schiavo!
D. O. — Che dopo lungo agitamento di mare....
Ciccone. — Che dopo pericolosa tempesta....
D. O. — Stampo l'orme su questo lido....
Ciccone. — Metto li piede a sta bella Shiannana [4]....,

---

[1] Napoli, Mollo, 1656 (Allacci, *Drammaturgia*, ed. 1755, c. 446).
[2] Sul Celano, si veda una mia notizia in *Saggi* cit., pp. 361-76.
[3] G. B. Pasca, *Il cavaliere trascurato* (Macerata, 1670).
[4] Fiandra.

e in uno del Celano[1], una scena tra due amici termina:

ARRIGO. — Grazie, o stelle!
LISARDO. — Grazie, o cieli!
ARRIGO. — Se in un punto....
LISARDO. — Se in un istante....
ARRIGO. — Con l'amico Lisardo....
LISARDO. — Col mio diletto Arrigo....
ARRIGO. — Felice mi rendete....
LISARDO. — Mi rendete beato....

E molto spesso queste tirate dialogiche terminano con due versi che si baciano in rima, le così dette « chiusette ».

Queste riduzioni di spagnuolo in italiano, che prendevano nome di *opere regie*, o di *opere comiche* o di *opere regiocomiche* o di *opere sceniche* o di *rappresentazioni sceniche* o altri nomi più o meno nuovi e strani, invasero i teatri privati e pubblici, e formarono gran parte del repertorio dei comici dell'arte, i quali v'introducevano le maschere, Arlecchino, Brighella e Pulcinella, e le recitavano variandole a lor capriccio, dopo averle ischeletrite in scenarî.

Ma anche la commedia dell'arte era in decadenza, come è comprovato dalla spossata inventività in tipi comici, dei quali, dopo la gran fioritura della fine del Cinquecento e dei primi del Seicento, pochissimi ed efimeri sorsero nella seconda metà del Seicento. E questo è anche il tempo in cui si redigono grandi raccolte di scenarî; e la più ampia di ogni altra che ci avanzi, fu compilata appunto a Napoli, sulla fine del Seicento, per cura di un conte di Casamarciano, contenente centottantatré scenarî, distribuiti in due volumi, il primo col titolo di *Gibaldone de soggetti da re-*

---

[1] E. CALCOLONA, *La sofferenza coronata* (rist. di Napoli, 1719), a. II, s. 28.

citarsi all'impronto, alcuni propri e gli altri da diversi raccolti da D. Annibale Sersale conte di Casamarciano, e il secondo: *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiato da me Antonino Passanti detto Oratio il calabrese per comodo dell'Eccell.mo sig. conte di Casamarciano. 1700* [1]. In tutti i quali scenarî appare Policinella, e in quasi tutti Coviello; e vi hanno parte anche Tartaglia, Giangiurgolo, Cola, Pascariello: le donne delle parti buffe si chiamano Pimpinella o Fravoletta.

Trascrivo i titoli dei centottantatré scenarî, che sono eloquenti per sé stessi a far sentire i gusti del tempo, e mostrano anche la gran parte che della drammatica spagnuola era passata nella commedia dell'arte, la quale accoglieva insieme residui della commedia italiana cinquecentesca.

Vol. I. 1. *Accordie e scordie ovvero Guerra e Pace*. 2. *Amante geloso*. 3. *Amante lunatico*. 4. *Amante inavertito*. 5. *Amante ingrato*. 6. *Amanti senza vedersi*. 7. *Amore tra nemici*. 8. *Astuzia del mariolo*. 9. *Albergo nobile*. 10. *Amore et onore di Ramidoro*. 11. *Astute semplicità di Angiola*. 12. *Baron Tedesco*. 13. *Basalisco del Barnagasso*. 14. Lo stesso (d'altro modo). 15. *Capitan burlato*. 16. *Case svaligiate*. 17. *Chi la fa l'aspetti*. 18. *Chi opera inganni sé stesso offende*. 19. *Chi vuole ammogliar resta ammogliato, overo il Matrimonio per convenienza*. 20. *Covello barbiero ruffiano ladro e finto diavolo col Dottore furbo malpratico*. 21. *Covello cornuto*. 22. *Covello traditore del padrone*. 23. *Covello e Policinella, amanti delle proprie padrone*. 24. *Cavaliere favorito dal suo nemico, obligato con aggravio*. 25. *Cavadenti*. 26. *Dama creduta spirito folletto*. 27. *Demoni sono le donne, overo la Donna sfarzosa chiarita*. 28. *Discenso*. 29. *Dottore burlato*. 30. *Dottore bacchettone*. 31. *Dorina serva nobile*.

---

[1] Fu scoperta da me nel 1896 e donata alla Biblioteca Nazionale di Napoli, dove ora si serba. Cfr. mia notizia in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIX, 211-4.

32. *Donzella di lavoro.* 33. *Due capitani ladri.* 34. *Due anelli incantati.* 35. *Equivoci di una notte.* 36. *Fabriche.* 37. *Finti spiritati.* 38. *Finti turchi.* 39. *Finta madrigna.* 40. *Finto bravo.* 41. *Finto Prencipe.* 42. *Finto Re.* 43. *Flagello del padrone.* 44. *Fortuna non conosciuta.* 45. *Forza della maggía.* 46. *Geloso non amante, e l'amante non geloso.* 47. *Ospedale de pazzi.* 48. *Uomo povero tutto pensieri, overo chi tutto vuole tutto perde.* 49. *Uomo da bene.* 50. *Innocente venduta e rivenduta.* 51. *Innocenza felice ed il tradimento fortunato.* 52. *Intrichi della notte ben riusciti.* 53. *Intrichi di Covello per la moglie.* 54. *Insalata.* 55. *Invenzioni di Covello.* 56. *Ladrarie accidentali.* 57. *Ladro amoroso.* 58. *Malizie di Covello.* 59. *Marito.* 60. *Marito più onorato, cornuto in sua opinione.* 61. *Matrimonio per furto.* 62. *Nozze interrotte.* 63. *Obligo più ch'amore, overo il Moro.* 64. *Oggetto odiato.* 65. *Pellegrina.* 66. *Pazzia di Cintio.* 67. *Pericco spagnolo.* 68. *Peregrino amante.* 69. *Pittori ladri.* 70. *Policinella finto regente.* 71. *Policinella inamorato.* 72. *Policinella burlato.* 73. *Policinella dama golosa.* 74. *Policinella ladro, spia, sbirro, giudice e boia.* 75. *Per ogni scampo mille intoppi.* 76. *Policinella pazzo per forza.* 77. *Quattro simili di Plauto.* 78. *Ragazzo per le lettere.* 79. *Rivalità tra Policinella e Coviello.* 80. *Schiava di Messina.* 81. *Schiava padrona.* 82. *Scola di Terenzio, overo il Dottore mastro di scola.* 83. *Stravaganze d'amore.* 84. *Tappeti Alessandrini.* 85. *Tradito.* 86. *Traditor fortunato.* 87. *Trapola.* 88. *Trapolaria.* 89. *Trapole di Covello.* 90. *Trapole di Covello, overo il finto pazzo.* 91. *Tre prencipi di Salerno.* 92. *Vecchio ingannato.* 93. *Vedova con due mariti.*

Vol. II. 1. *Arcadia incantata.* 2. *Amanti volubili.* 3. *Amar per fama.* 4. *Arme mutate.* 5. *Aquidotto.* 6. *Avaritia.* 7. *Amanti licenziati.* 8. *Balia grande.* 9. *Bastarda impertinente.* 10. *Bernardo del Carpio.* 11. *Belisario.* 12. *Barliario.* 13. *Conte di Essex.* 14. *Convitato di pietra.* 15. *Cameriera.* 16. *Casa con due porte.* 17. *Castigo dell'infedeltà.* 18. *Comedia in comedia.* 19. *Cavaliere errante.* 20. *Corriero balordo.* 21. *Colonello indiano.* 22. *D. Giovan d'Alvarado.* 23. *Disprezzare chi s'ama.* 24. *Due simili d'Andriini.* 25. *Disgratie di Pollicinella.* 26. *Donna Zanni.* 27. *Don Gile schiavo del diavolo.* 28. *Diavolo predicatore.* 29. *Emilia.* 30. *Eularia balorda.* 31. *Finte morte.* 32. *Figliol prodigo.* 33. *Figlia disubidiente.* 34. *Finto Gioannicco.*

35. *Finto astrologo*. 36. *Finto cieco*. 37. *Fratelli avelenati*. 38. *Fornaro geloso*. 39. *Figlio della morte, overo Cardellino cornuto volontario*. 40. *Festino amoroso colle cinque lettere cambiate*. 41. *Grancio*. 42. *Gare della gelosia*. 43. *Guardia di sé stesso*. 44. *Giardino metaforico*. 45. *Grotta di Mescolino*. 46. *Giostra amorosa*. 47. *Giudici del Cielo*. 48. *Ingiusto rettore*. 49. *Inganni*. 50. *Isole*. 51. *Lucretia Romana*. 52. *Medaglia*. 53. *Medico volante*. 54. *Maggior gloria*. 55. *Moglie di sette mariti*. 56. *Nuovo finto principe*. 57. *Naufraggio di lieto fine*. 58. *Non può essere*. 59. *Nobile plebeo*. 60. *Nerone imperadore*. 61. *Non amando amare*. 62. *Oste geloso*. 63. *Prigionier vendicativo*. 64. *Padrone e servo*. 65. *Pozzo incantato*. 66. *Pittor fortunato*. 67. *Pollicinella pittore*. 68. *Principe pollacco*. 69. *Pollicinella sposo e sposa*. 70. *Padri ingannati*. 71. *Quattro Pollicinelli simili*. 72. *Quattro medici, quattro astrologi, e tre vammane* (levatrici). 73. *Rinegato per amore*. 74. *Ruberto del diavolo*. 75. *Ricco Epulone*. 76. *Rubella per amore*. 77. *Rosalba bizzarra*. 78. *Sensale di matrimoní*. 79. *Sorella picciola*. 80. *Sapere apporta danno*. 81. *Sdegni amorosi*. 82. *Servi innamorati*. 83. *Saccaria*. 84. *Soldato per vendetta*. 85. *Sette infanti di Lara*. 86. *Salernitana*. 87. *Sansone*. 88. *Tre orbi*. 89. *Veste*. 90. *Vengane quel che si voglia, overo il fischietto*.

Erano fuor di dubbio scenarî quali si solevano rappresentare a Napoli o in altre parti d'Italia da compagnie comiche napoletane; ma veramente l'impronta napoletana è fortissima nell'ultima fase della commedia dell'arte, come è confermato altresí dalla lunga serie di commedie pulcinellesche, composte in Roma ai principî del Settecento dal romano Carlo Sigismondo Capece [1] e da altri scrittori: *Pulcinella negromante*, *Pulcinella finto giocatore*, *Pulcinella testimonio per semplicità*, *Li due Pulcinelli fratelli*, *Pulcinella podestà*, *Pulcinella in giostra*, *Il testamento di Pulcinella*, *Pulcinella gravido*, *Pulcinella finto statua*, *La locanda di*

[1] Intorno al Capece (n. 1652), cfr. GIMMA, *Elogi*, II, 93, 100; CRESCIMBENI, *Della volgar poesia*, II, 352, VI, 400; QUADRIO, III, parte II, 358, 434, V, 238-9.

Pimpa e Pulcinella, Il barone Sbruffardelli overo le disgrazie nelle fortune di Pulcinella [1]. E un'altra conferma di ciò può vedersi nel ricco repertorio di commedia improvvisa, che col titolo di *Selva overo Zibaldone* di concetti comici, raccolse nel 1734 un padre Placido Adriani da Lucca, che aveva dimorato quindici anni a Napoli e nove nel Regno e assai studiata la lingua e la commedia napoletana, e, ridottosi poi nel monastero di San Pietro di Perugia, fece talvolta da Pulcinella nelle recite di quei frati e riuní nel citato manoscritto il tesoro delle sue esperienze [2]. In Napoli anche, come si è già ricordato, lavorava pel teatro il siciliano Andrea Perrucci, che nel 1699 dette la piú compiuta trattazione della commedia dell'arte nel suo libro *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso* [3].

Ma, tornando alla metà del Seicento e ai comici napoletani la cui valentia abbiamo visto tanto lodare dal Cecchini, è da mentovare che il famoso Pulcinella Andrea Calcese, soprannominato Ciuccio, morí nella pestilenza del 1656 [4]; e che nell'onore della maschera gli successero un Ciccio (Francesco) Baldi e un Mattia Barra [5]. Dai quali, se si potesse dar fede al De Dominici, sarebbe disceso per li rami Michelangelo Fracanzani, figlio del pittore Cesare, che si sarebbe formato sui loro esempî e dal Baldi avrebbe avuto in dono una maschera di Pulcinella, che fu già di Andrea Ciuccio; e, rappresentando tale parte tra amici, strinse conoscenza con alcuni signori francesi e a lor suggerimento venne chiamato alla corte di Luigi XIV [6]. Certo è che il

---

[1] Di queste commedie si dà larga notizia nella prima edizione, pp. 688-96.

[2] Ne detti notizia io in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXI, 458-60.

[3] Napoli, Mutio, 1699.

[4] Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, p. 293.

[5] Perrucci, op. cit., pp. 332-3.

[6] De Dominici, *Vite*, ed. cit., III, 245-6.

Fracanzani andò veramente in Francia come Pulcinella, sebbene assai piú tardi del tempo notato dal De Dominici, nel 1685, e vi rimase a lungo nella compagnia italiana allora quasi del tutto francesizzata [1]. Altri pittori napoletani, tenendo vivo l'esempio di Salvator Rosa, si specializzarono in parti buffe, come Onofrio Loth, che faceva il « Coviello » e compose scenarî, il suo scolaro Domenico Grosso che faceva il « dottor Graziano », laddove Girolamo Cusati si era dato al serio rappresentando san Pietro nelle opere sacre [2]: piú tardi l'Adriani ricorda un Cristoforo Rossi o Russo, bravo ingegnere e pittore napoletano, che era eccellente nel Pulcinella [3]; e un mirabile Tartaglia era il portiere del Sacro Regio Consiglio, Carlo Merlino, del quale il Perrucci riferisce motti burleschi [4]. Parti buffe facevano all'estero Giuseppe Tortoriti, che recitava a Parigi da « Pascariello » e da « Scaramuzza » [5]; e Gennaro Sacco, « Coviello », che fu comico del duca di Brunswick e poi del re di Polonia, e compose parecchie opere sceniche, tra le altre *La Commedia smascherata ovvero i Comici esaminati*, stampata in Varsavia nel 1699, ed ebbe una famiglia tutta di comici, e fu padre del celebre Arlecchino settecentesco, Antonio Sacco [6].

Altri attori napoletani, o che recitarono in Napoli nella seconda metà del Seicento, furono un Fabrizio, che vi aveva una compagnia comica circa il 1650, della quale faceva parte Nicola Biancolelli [7]; una Cintia, « comica fa-

---

[1] A. Bartoli, *Scenarî inediti* (Firenze, Sansoni, 1880), p. cxxxi, che trae le notizie dal libro del Campardon.

[2] De Dominici, op. cit., III, 567, 568, 570.

[3] *Giorn. stor. d. lett. ital.*, l. c., p. 458.

[4] Perrucci, op. cit., pp. 332-3.

[5] A. Bartoli, l. c.; Ademollo, *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo* (Firenze, 1885), pp. xlv-xlvi; Rasi, op. cit., III, 591-5.

[6] F. Bartoli, *Notizie*, II, 149-51; e Rasi, op. cit., III, 455-73.

[7] F. Bartoli, op. cit., I, 205; Rasi, op. cit., II, 854-55.

mosa », lodata dal D'Aquino[1]; una Oretta Vigliani, altra « comica famosissima », lodata dal Pertivalla[2]; un Giulio Cesare Torri, che era in Napoli nel 1662 con una compagnia lombarda, e recitava da « Zaccagnino », e aveva per compagna un'Angela detta « Lavinia », del quale raccontano scandali i cronisti napoletani[3], ma a noi può interessare quel che ne dice il Riccoboni: che « Zaccagnino e Truffaldino chiusero la porta in Italia ai buoni Arlecchini »[4]; un Giuseppe Antonio Fiala, napoletano, « capitan Sbranaleoni », che fu ai servigi del duca di Modena insieme con la moglie Marzia detta « Flaminia », e nel 1674 fece la « piazza » di Napoli[5]. Nella sua compagnia erano anche i veronesi Costantino e Domenica Costantini (« Gradelino » e « Corallina »), il veneziano Antonio Riccoboni (« Pantalone »), i ferraresi Giuseppe Orlandi (« Dottore ») e Giovanni Andrea Cimadori (« Finocchio »), il genovese Bernardo Narici (« Orazio »), e, come secondo innamorato, nella parte di « Florindo », il napoletano Domenico Antonio Parrino[6]. Il Parrino, che fu anche comico della regina di Svezia, nel 1675 pubblicava la commedia *Amare e fingere*[7], e si dette poi al mestiere del libraio, specialmente teatrale (dal 1689 in poi) in società col Muzio, e, insieme, dello storico, componendo una *Guida di Napoli* e il notissimo e sempre adoperato, sebbene bassamente adulatorio, *Teatro heroico e politico dei Viceré di Napoli* (1692). Nel 1684 si ha ricordo di una commediante detta « la Scarlatti »,

---

[1] *Le rugiade di Parnaso* (Cosenza, 1654), p. 127.

[2] B. Pertivalla, *Poesie* (Napoli, 1651), p. 16.

[3] Fuidoro, ad ann.

[4] Rasi, op. cit., III, 587-9.

[5] Rasi, op. cit., II, 876-80.

[6] Rasi, op. cit., I, 200 (dove per errore si legge Pannini). Intorno a lui si veda peraltro lo stesso Rasi, III, 219-24.

[7] Venezia (e Napoli, 1675).

che fu chiusa nel conservatorio di Sant'Antoniello per il sopruso di un birro [1].

Fu anche questo il tempo nel quale il Largo del Castello divenne la principale sede di palchi e baracche e teatrini, dove si esponevano mostruosità e curiosità e i ciarlatani vi vantavano i loro specifici o vi compievano miracolose operazioni chirurgiche, facendo talvolta precedere l'esibizione della loro abilità da una farsetta per attrarre gli spettatori. Tale quale su per giú l'abbiamo ancora visto negli anni della nostra fanciullezza, ci è descritto nel Seicento: sede di « monta in banco e ciarlatani, che vanno a smaltirvi i loro segreti », dice il Celano [2], o (come ripete a sua volta il Perrucci) di:

> *quante a Napoli songo ciarlatane,*
> *che teneno anemale vertoluse:*
> *gatte maimune, scigne, erape e ccane,*
> *che fatte sanno fa' redecoluse* [3].

Una sorta di questi ciarlatani erano i « ciaravoli » o « ciaraldi », che giravano « con una scatola di serpenti, facendone mostre e giuochi e vendendo empiastri » [4]; e altri vi facevano le cosí dette « bagattelle » o « guarattelle », vocabolo che prima significava giuochi di destrezza, e poi passò al castelletto dei burattini. Un poeta moralista fulminava contro tutti codesti saltimbanchi, effigiandoli nel seguente sonetto:

> *Chisse che vanno accomponenno fabole,*
> *e te venneno nchiaste e carrafelle,*
> *so tante troffaiuole e birbantielle,*
> *da fa ij, chi le crede, all'Incorabole.*

[1] CONFORTO, *Giornali*, ad ann.

[2] Op. cit., IV, 483.

[3] *Agnano zeffonnato*, c. IV.

[4] *Vocabol. nap. degli accad. filopatridi*, ad verb.

Non se pigliano scuorno 'ncopp'a tabole
de fa' saglire le mogliere belle.
che. cantanno mottette e bellanelle,
fanno sta cann'apierte li diabole.
Si no lo ddico, mo moro retrubbeco:
sagliemmanche de buono autro non hanno.
che bennere vessiche pe lanterne.
So pe legge nfamisseme. A lo prubbeco
non fanno utele niente, e sulo fanno
utele a lo vordiello e a le taverne [1].

E il Perrucci si sdegna nel suo libro sull'arte rappresentativa contro costoro che rappresentano « nelle pubbliche piazze commedie all'improvviso, storpiando i soggetti, parlando allo sproposito, gestendo da matti, e, quel ch'è peggio, facendo mille oscenità e sporchezze, per poi cavar dalle borse quel sordido guadagno, con venderli le loro imposture d'ogli cotti, contraveleni da avvelenare e rimedî da far venire quei mali che non vi sono » [2]. Nel dicembre del 1669, per esempio, era a Napoli « un monta in banco savoiardo, chiamato il Tamborrino o Tabarrino [3], il quale pubblicamente nel largo della piazza del Castello ha fatto nel suo banco una scena, ove fa recitare da circa dieci personaggi, tutti a costo suo, comedie; e per il concorso che vi è grande senza pagare, egli vende una conserva di ginepro, la quale è contraveleno, e di questa egli ne smaltisce gran quantità, e sana ancora la scrofola o sia posteme fredde, conforme egli mostra averne guariti alcuni in Napoli, ed è intrinsecamente interessatissimo e doppio

---

[1] F. Boccosi, *Delle centurie poetiche* (Napoli, Raillard, 1712), cent. II, p. 68.

[2] Perrucci, op. cit., p. 189.

[3] Cfr. su Tabarrin M. Sand, *Masques et bouffons* (Parigi, 1860), II, 294-314.

di costumi e di tratti, ma sa far danaro »[1]. Ma non c'erano solo questi cerretanesimi e spettacoli profani, e il vescovo protestante Burnet, che venne in quel tempo a Napoli, narra di aver visto un gesuita chiamare intorno a sé la gente e menarsela dietro in processione, e, giunto dove un ciarlatano vendeva le sue droghe, salire in palco e intrattenere buffonescamente la platea[2]. E pel largo di Castello in Napoli (come forse per altri simili luoghi in altre parti d'Italia) si narrava l'aneddoto del predicatore di piazza, che, disertato dagli uditori per un Pulcinella, li richiamò mostrando loro il crocefisso ed esclamando: « Qui, qui, ché questo è il vero Pulcinella! »[3].

Comici spagnuoli seguitarono anche dopo la metà del Seicento a venire a Napoli, e a recitare al teatro dei Fiorentini; sebbene meglio graditi alla colonia spagnuola che al pubblico napoletano. Nelle cronistorie dei teatri spagnuoli si parla di una Bernarda Ramirez, che per essere stata a Napoli era soprannominata la « Napolitana »[4]; di una Maria de Heredia, che faceva *primeras damas* nella compagnia del marito ed è lodata negli intermezzi del Quiñones de Benavente, e morí in Napoli nel 1658[5]; di una Maria Laredo, che recitò sempre in Italia[6]; e di un'Aña de Barrios, che era spagnuola solamente di nome, ma in realtà napoletana, del quartiere marinaresco di Santa Lucia, figliuola di una lavandaia, rimasta orfana e soccorsa essa e una sua sorella dai comici spagnuoli che rappresen-

[1] Fuidoro, *Giorn.*, ms. X. B. 15, f. 79.

[2] *Voyage de Suisse, d'Italie* ecc. *en 1685 et 1686* (Rotterdam, 1680), p. 294.

[3] Sharp, *Letters from Italy* (Londra, s. a. ma intorno al 1767), pp. 183-4.

[4] Sepúlveda, *El corral de la Pacheca* (Madrid, 1888), p. 408.

[5] Pellicer, *Tratado historico* cit., II, 100-2.

[6] Pellicer, op. cit., II, 197-8.

tavano in Napoli, Jacinto de Barrios e Felipe de Velasco, i quali le adottarono entrambe per figliuole, chiamando l'una col nome che si è detto, e l'altra Gracia de Velasco; ed Aña fece la prima donna nella compagnia di Roque de Figueroa nel 1649 e '50, e ottenne dal papa che fosse riconciliato con la chiesa il suo padre adottivo, il quale aveva gettato la cocolla per darsi all'arte [1]. Ma non potrei determinare con precisione le date in cui tutti costoro rappresentarono in Napoli.

Nel 1659 era ai Fiorentini uno spagnuolo Adriano, che aveva nella sua compagnia un fratello, due sorelle e la madre, e si fregiava del titolo di comico del Re Cattolico, il quale gli aveva fatto molti doni e tra l'altro di molti suoi proprî vestiti; e il viceré conte di Peñaranda lo sussidiava con cento ducati al mese e altrettanti ne ricavava dal fitto dei palchi. Una delle sue sorelle (nota con meraviglia il cronista) « se ne stava con tanta superbia in Napoli » da mettere al monte dei pegni le sue vesti per non cedere ai corteggiatori; e uno spagnuolo che si provò a offrirle cento doble, ne ebbe per risposta: che ne avrebbe pagate altrettante per trovare in Napoli « un uomo di suo gusto » [2]. Il Perrucci ricorda anche lui, tanti anni dopo, codesto Adriano, e narra del suo stupore innanzi agli improvvisatori italiani, dicendo egli che non riusciva a comprendere « come si potesse fare una comedia col solo concerto di diversi personaggi e disponerla in meno di un'ora » [3]. Chi era costui? Assai probabilmente Adriano Lopez, e la superba sorella dovette essere Damiana Lopez,

---

[1] Pellicer, op. cit., II, 22-4. Il Figueroa fu ricevuto nella confraternita dei comici nel 1632 e morì a ottanta anni nel 1667 (op. cit., II, 134-6). Cfr. Gallardo, *Ensayo*, I, 667.

[2] Fuidoro, *Giornali*, ms. X. B. 13, ff. 97-8.

[3] Perrucci, op. cit., p. 187.

che è ricordata come degna di elogio « *por sus habilidades cómicas y especialmente por su singular virtud* », e che nel 1671 recitava ancora, e si ritirò poi dal teatro a far vita devota, anzi evangelica o francescana, con la sorella Beatrice e con una schiava, da cui non volle mai separarsi [1]. Nella sua compagnia di Napoli fu attore anche Vicente Salinas, già *criado* di un cavaliere [2]. Ma il povero Adriano finí male proprio in Napoli, perché, essendo egli amante di una commediante spagnuola chiamata la Guzman, fu fatto minacciare e poi ammazzare per gelosia dal capitano di fanteria Luigi Sobramonte [3].

Recite di drammi spagnuoli continuarono ancora per piú anni, sia nel teatro pubblico, per esempio ai Fiorentini nel 1677 [4], sia per opera di dilettanti, come nel '69 la *loa* di Luis Enriquez de Fonseca, *El cuerpo de guardia* [5], un'altra commedia nel maggio del '72 nel R. Palazzo [6], e nel luglio del '75 pel natalizio della regina *El templo de Palas* dell'Avellaneda [7]; e perfino alcuni decennî piú tardi, per lo piú in case private, come nel 1700 in casa dei conti di Lemos [8], e nel 1709 in casa della duchessa di Monteleone Pignatelli, dove si dettero *Los empeños de un acaso* [9]. Ma erano le ultime faville di una grande e rapida fiammata.

---

[1] Pellicer, op. cit., II, 45-7.

[2] Gallardo, *Ensayo*, I, 690. Qui anche (I, 685) si dà notizia di un Miguel de Castro o Miguel Grexes, che insieme con la moglie, già cortigiana in Napoli, recitò innanzi al viceré marchese de los Velez.

[3] Fuidoro, ms. cit., ff. 97-8.

[4] Fuidoro, *Giorn.*, ms. X. B. 18, ff. 95-6.

[5] Ticknor, op. cit., II, 474-5.

[6] *Diario*, in *Arch. stor. napol.*, XIV, 306.

[7] Barrera y Leyrado, *Catálogo*, p. 513: cfr. pp. 117, 239-40.

[8] *Istoria di Napoli*, ms. in 4 voll. nella Bibl. Naz., segn. XV. G. 30-33, vol. I, 9.

[9] *Gazzetta di Napoli* del Parrino, n. 26, 25 giugno 1709.

Il 25 maggio 1681 era morto Pedro Calderón de la Barca, e i suoi compatrioti avevano annunziato pubblicamente quella morte, come una sventura nazionale, in Napoli e nelle altre città d'Italia [1]. Da allora, letteratura drammatica e compagnie teatrali decaddero in Ispagna, e non uscirono più se non di rado dal loro paese di origine.

---

[1] Ticknor, op. cit., II, 385.

IX

I drammi sacri e le recite nei collegi.

Non sarebbe completo il quadro del Seicento teatrale se non si facesse qualche cenno dei drammi sacri, perché quello fu il secolo della « devozione », della pomposa devozione, delle gonfie « prediche » concettose[1], degli « apparati » nelle piazze e nelle chiese, nelle quali si chiamavano « teatri » e vi eccellevano i gesuiti. Il 24 febbraio 1664 (scrive un cronista) « fu fatto il teatro alla chiesa del Gesú nuovo per le quarant'ore di questi tre ultimi giorni di carnevale, senza lumi di cera ma tutti d'olio; e fu la prima volta che detti padri intieramente lo fecero in questo modo all'uso delle loro chiese di Roma. Il mistero fu la Sommersione di Faraone nel mar Rosso »[2].

Negli « apparati » si solevano aggiungere, a somiglianza degli *autos sacramentales* di Spagna, drammi o dialoghetti; e parecchi di questi ho letti, composti da quel padre Glielmo dell'Oratorio, che già conosciamo come drammaturgo del Vesuvio[3]. Per esempio, l'*Annuntiatione della*

---

[1] Si vedano sui predicatori del Seicento, e particolarmente su quelli di Napoli, i miei *Saggi*, pp. 161-87.

[2] Fuidoro, *Giorn.*, ms. X. B. 14, f. 9.

[3] Ms. della Bibl. di San Martino, I, 41-44, e della Bibl. Naz. XIII. E. 50. Sullo Glielmo (1596-1644), cfr. Crasso, *Elogi* (Venezia, 1666), II, 285-88.

Beata Vergine, recitata in uno degli altari di Palazzo nel 1643, dove Maria adora in mente sua la Vergine che sarà madre di Dio, quando riceve l'annunzio che quella Vergine è proprio lei. Ecco (ella risponde):

> ecco, signor, l'ancella
> al tuo volere apparecchiata e pronta:
> s'eseguisca a tua voglia il verbo esterno,
> sia fatto uom nel mio seno il Verbo eterno!

Altri compositori di scene sacre troviamo poi in Giuseppe Castaldo e nel padre Lubrano, gesuita [1], i quali nel 1676 ne scrivevano per la congregazione dei mercanti, musicate da un Cristoforo veneziano, discepolo dello Ziani [2].

Non solo questi dialoghi e piccole composizioni, ma estesi drammi di argomento religioso furono frequentissimi in quel tempo, quando, abbandonata l'arcaica e ingenua forma della sacra rappresentazione e venuta in fastidio la tragedia sacra di tipo letterario, essi si modellarono sulle *comedias de santos* degli spagnuoli, come ampie esposizioni drammatiche della vita del santo in tre atti o giornate, con angeli o demonî e figure allegoriche e insieme con personaggi cittadineschi (i genitori del santo, gl'innamorati della santa), e coi soliti « napoletani », che sostituivano i *graciosos*; e consistettero in un tessuto di tentazioni e di vittorie, con qualche miracolo e una glorificazione finale. Famosi autori nel genere furono allora in Napoli il Sorrentino, il De Castro, il Castaldo, e poi un secondo Francesco Zacconi domenicano, e il padre Francesco Gizzio, e Andrea Perrucci, e altri molti; dei quali ci avanzano il *San Pasquale Baylon*, il *San Gregorio taumaturgo*, il *San Romualdo*, il *San Vito*, la *Santa Maria Maddalena dei*

[1] Intorno a costui, *Lirici marinisti*, ed. Croce, pp. 538-9.

[2] Fuidoro, ms. X. B. 17, f. 247.

Pazzi, la *Santa Elena romita*, la *Taide alessandrina*, la *Santa Rosa*, il *San Giovan Battista*, il *San Pietro d'Alcantara*, il *Sant'Eustachio*, la *Santa Teodora*, la *Conversione di Pietro Bailardo famoso mago*, e via enumerando. Alcuni di questi erano ridotti a drammi per musica; e gli alunni del conservatorio di Loreto, che già abbiamo visti all'opera nel 1656, continuarono a offrirne al pubblico, regolarmente, come nel 1664 *Il martirio di San Gennaro* [1], e nel 1672 la *Fenice d'Avila Teresa di Gesú* [2]; e a essi seguirono gli alunni dell'altro conservatorio di Sant'Onofrio, che nel 1671 dettero il *Ritorno d'Onofrio in patria*, dramma di Tommaso Valuta [3]. Si rappresentavano un po' dappertutto, nei conventi, nei collegi, nelle case private, nel palazzo reale e nei teatri pubblici, durante la quaresima.

Talvolta l'ingegnosità barocca pervenne in questi drammi a tal grado, che suscitò rimostranze; e nel 1671 l'arcivescovo, recitandosi la *Santa Rosa* dello Zacconi, non volle permettere che « si facessero li giochi, che delle volte la santa giocò con nostro Signore, come si narra nella sua vita » [4]. Questa scena dei giochi l'ho ritrovata nel manoscritto del dramma [5], e la riproduco in parte come saggio:

GESÚ. — Io so venuto per tuo ristoro a diportarmi teco. Giochiamo un poco.

ROSA. — Voi giocar volete?

GESÚ. — Che forse è cosa nova — ch'io nell'orbe terren costumi il gioco? — Giocaremo alle carte questa fiata. — Vengan le carte!

(*Un angelo porta il libro dei Vangeli*).

ROSA. — Queste sono le carte? Quest'è un libro!

---

[1] FUIDORO, ms. X. B. 14, f. 78.

[2] *Diario*, in *Arch. stor. nap.*, XIV, 340.

[3] QUADRIO, op. cit., III, parte II, p. 475.

[4] FUIDORO, ms. X. B. 15, f. 185.

[5] Tra le poesie del Castaldo, nella Bibl. di S. Martino.

Gesú. — In cui son le carte e sono i fogli. Se vinci (ascolta) io ti darò il guadagno; se perdi, paga.

Rosa. — Or se vincete voi, che vi darò?

Gesú. — Mi prenderò quel ch'hai.

Rosa. — Mio solo è l'arbitrio; ma questo pure è vostro, ché in vostra man gran tempo è ch'io lo diedi. Rimane il nulla.

Gesú. — E questo nulla io voglio, ché fabbricar sul nulla è mio costume. — Giochiamo adesso.

Rosa. — Et a qual gioco, o Sire?

Gesú. — Le carte lo diranno.

Rosa. — Aprite il libro.

Gesú. — Aprilo te, figliuola.

Rosa. — Io v'obedisco e l'apro.

Gesú. — Il gioco è bello; giocheremo a primiera, dove chi non ha quel ch'egli avrebbe ha da dir: passa! Intendi?

Rosa. — Intendo ben; ma che pittura è questa?

Gesú. — È un'aquila che scrive, è il mio Giovanni. Leggerò io.

Rosa. — Leggete.

Gesú. — E, leggendo, giochiamo. Pria era, quando il tempo ancor non era, et era il Verbo Dio, quel Verbo che son io. Io quello stesso fui che trino et uno — nei reconditi miei celesti abissi — con caratter di luce il tutto scrissi.

Rosa. — Ma com'egli è, Signore, che trino sia quell'uno?

Gesú. — Dí: passa! — e scarta al gioco.

Per questo materializzamento del pensiero religioso, per questa concettosità grossolana, per le diavolerie e i portenti e per gli elementi burleschi che a larga mano si profondevano in questi drammi, essi ebbero allora grande plauso e fortuna; e, ristretti, come poi furono, dalla società colta alla cerchia del volgo, qui persisterono a lungo, e anche oggi si rivedono di tanto in tanto nei teatri popolari e nelle recite di provincia. E più tenace vita fra tutti ebbe uno di quei drammi: *Il Vero Lume tra le ombre ossia la Nascita del Verbo umanato*, che va sotto il nome di Casimiro Ruggiero Ugone, il quale non è poi altro che

uno pseudonimo di Andrea Perrucci[1]. Esso, durante tutto il Settecento e gran parte dell'Ottocento, è stato ritualmente rappresentato la notte di natale in parecchi teatri di Napoli dei piú popolari; e io stesso l'ho ascoltato al Mercadante e alla Partenope in via Foria, alla Fenice in piazza Municipio e al San Ferdinando a Pontenuovo. E proprio ora che ne faccio ricordo, debbo segnare la fine di questa secolare tradizione, perché, in questo natale del 1889, il prefetto di Napoli, conte Codronchi, l'ha spezzata, proibendo da ora innanzi la recita natalizia del *Verbo umanato* (o *Cantata dei pastori*, come comunemente si chiamava), per ragioni d'ordine e di decenza pubblica.

L'ultima volta che vi ho assistito è stata la notte di natale dello scorso 1888, nel teatro della Fenice, dove era preceduto da un goffo prologo in versi, zeppo di spropositi e non certo lavoro dell'abile Perrucci, nel quale era Plutone, che con le quattro « Furie », Asmodeo, Belfegor, Astaroth e Belzebú, deliberava di opporsi all'opera della Redenzione. Nell'inizio del dramma, veniva in iscena il pastore Armenio, con un gran pelliccione addosso e una candida barba, che gli fluiva fino ai piedi, e svegliava il figliuolo Benino, il quale nel dormire sognava

> un bellissimo infante,
> che nel leggiadro viso
> portava epilogato un paradiso.

Anche Armenio diceva di aver sognato qualcosa di simile. Sopraggiungeva, tutto vestito di nero, Razzullo (Ora-

---

[1] La piú antica edizione che si conosca di questo dramma è quella citata dal Mongitore (*Bibl. sicula*, I, 32-4): *Il Vero Lume tra le ombre, overo la spelonca arricchita per la nascita del Verbo incarnato*, opera pastorale sacra (Napoli, Paci, 1698); la piú recente: *La Cantata dei Pastori ossia il Vero lume tra le ombre per la nascita del Verbo umanato* (Napoli, Alberino, 1887), entrambe col nome dell'Ugone.

zio), napoletano, già « scrivano », ossia cancelliere, del preside di Galilea, incaricato di fare il censo della popolazione. Il fanciullo Benino, all'udire che colui era uno « scrivano » (razza di gente assai screditata a Napoli per le sue ruberie), lo apostrofava, esclamando che egli faceva un assai « brutto officio ». E Razzullo:

Neh? Tu puro llo saie, ca simmo triste?
Mannaggia commo simmo canosciute!
Vi' quanta songo, ca pure lle sanno
le mbroglie delli scotola-vorzille [1],
tra li vuosche porzí li peccerille!

Tu (incalzava Benino) devi avere appreso a « ben giocar di mano! ». E Razzullo modestamente rispondeva:

Chesto no: a procacciarence quaccosa,
a fa sparí la gente,
a farele trovare addò non songo,
a vatteiare n'arvolo [2] *fronnuto,*
ed a stutà [3] *no fuoco,*
e ad allumarne ciento;
e si accossí non fai, tu rieste stritto....

dove, per intendere, bisogna ricordare che « fuochi » si chiamavano le famiglie, e « numerazioni di fuochi » i censimenti; sicché il secentesco Razzullo alludeva agli imbrogli che egli come « scrivano » esercitava in materia di censimento, base delle imposte. Ma egli seguitava protestando di voler cambiar mestiere, e ne nascevano scene comiche tra lui e il cacciatore Cidonio e il pescatore Ruscello, che a gara lo invitavano e poi lo respingevano. In

---

[1] Vuota-borse.
[2] Battezzare un albero.
[3] Spegnere.

questo, si avanzavano Giuseppe e Maria, in viaggio verso il paese del censimento:

Gius. — Maria!
Maria. — Sposo diletto!
Gius. — Sei stanca?
Maria. — Lasso sei?
Gius. — La tua tenera etade....
Maria. — La tua debole salma....
Gius. — Non è avvezza al viaggio....
Maria. — Non s'adatta al disagio....
Gius. — Ma se il Ciel vuol cosí....
Maria. — Ma se Iddio il comanda....
Gius. — So che contenta soffri....
Maria. — So che lieto patisci....

E, in questa concordia di sentimenti, si sdraiavano nella foresta e si addormentavano. Ma mentre essi giacevano immersi nel sonno, il diavolo Belfegor, vestito tutto di rosso, sbucava dal baratro infernale, ossia saliva tranquillamente le scale di una buca del proscenio, e tra lui e l'arcangelo Gabriello s'impegnava contesa intorno ai dormenti:

Belf. — Spalancatevi, abissi....
S'alzi il mar, tremi il ciel, paventi il mondo!
Gab. — Disserratevi, o cieli....
Gridi il mar, goda il ciel, tremi la terra!

Vinto Belfegor dall'arcangelo e risprofondato nel proscenio, era vinto il primo tentativo diabolico. Ma ne succedeva tosto un altro, perché Belfegor, con una frotta di compagni travestiti da masnadieri, scorreva le campagne, legava Razzullo a un albero, e quando Giuseppe e Maria facevano per passare un fiume, guidati da Ruscello e Cidonio, Belfegor suscitava una tempesta, che li avrebbe sommersi, se provvido non fosse di nuovo sceso dal cielo il braccio di Gabriello, e se i pastori, armatisi, non aves-

sero combattuto e scacciato i masnadieri. E Belfegor ricorreva a un altro strattagemma, collocando nella grotta destinata a ricovero di Giuseppe e di Maria un orrido dragone, che Cidonio, Benino e altri pastori, e tra essi Razzullo, « vestito da cacciatore ridicolo », cercavano invano di snidare ed abbattere. Sull'entrata della grotta si collocava Belfegor, in travestimento di tavernaro, e Razzullo, attratto dall'odor di cucina, accettava di fargli da servo, e invitava Giuseppe e Maria nella grotta, dalla quale ecco sbucar fuori il dragone vomitando fuoco. Ma, anche qui, Gabriello interveniva, e, combattendo con scudo di diamante, ricacciava il mostro nell'abisso:

E tu sprofonda, o mostro;
se resta di poter tua forza vôta,
spira tosco, astio vibra e i denti arrota!
Ché se, vantando tu le glorie prime,
Eva ingannasti, oggi Maria ti opprime!

Belfegor e Gabriello, i due avversarî, ricomparivano in altre scene a contrasto, l'uno in veste di satiro e l'altro di Sibilla, e risuonava l'Eco:

Gab. — Caro lume, ed all'uomo che darai?
Eco: Rai!
Belf. — E l'abisso da te che averne ha spene?
Eco: Pene!
Gab. — Che apporta all'alma, se a speranza invita?
Eco: Vita!
Belf. — Ed a Pluton, che le potenze ha smorte?
Eco: Morte!

Poi, quel demonio, fingendosi deità e promettendo grandi ricchezze, riusciva quasi a sedurre Ruscello, il quale si riscoteva e fuggiva solo quando udiva proporglisi di ammazzare i due ricoverati nella santa grotta. Nel supremo suo sforzo, Belfegor infondeva sonno in tutti i pastori,

perché non assistessero al nascere del gran Lume. Ma anche questa ultima insidia diabolica era sventata da Gabriello, che ridestava tutti; e sorgeva a vista il presepe, e Armenio, Ruscello, Cidonio, Benino portavano omaggi e doni al Bambino, e Razzullo napoletanamente gli diceva:

E io, che songo n'affritto sbentorato,
ch'aggio tante passate
e disgrazie e pericole e travaglie,
tutte le benedico,
perché aggio visto a prova
che ppe via de travaglie Dio se trova.
Io, de lo mio, non t'aggio che te dare:
st'aino [1], *che t'appresento,*
te l'ha mannato lo patrone mio.
Tu, nennillo [2] *e Dio mio,*
accettane da me ll'arma e lo core....

La rappresentazione procedeva tra frequenti interruzioni, e motti e dialoghi, che si ripercotevano dai palchi al proscenio, per opera di curiosi venuti ad osservare il grottesco spettacolo e di giovinastri, che facevano il chiasso. Ma nell'attenzione intensa di coloro che riempivano il lubbione e le ultime file della platea, nei loro sforzi per ottenere il silenzio, nelle loro esclamazioni d'impazienza e di sdegno, era la protesta di una fantasia e di un sentimento conservatisi costanti nei secoli. É a me pareva di avere intorno la plebe napoletana del Seicento, che seguiva quei drammi ora con le lagrime agli occhi e compunta di devozione, ora abbandonandosi a franche risate per le parole di Razzullo e i lazzi di Sarchiapone: un altro personaggio buffo napoletano, che talora si accompagnava e alternava con lo scrivano, facendo scene « a soggetto ».

[1] Agnello.
[2] Bimbo.

Né solo drammi sacri componevano per gli alunni del loro collegio dell'Oratorio il padre Gizzio e il padre Glielmo; ma, quest'ultimo almeno, anche opere gaie, tra le quali ho letto manoscritta una farsetta, *La ridicola morale*, che offre una vivace pittura degli ultimi giorni di carnevale, inquadrata in una sfida tra Carnevale e Quaresima, e fa sentire come un'eco delle farse cavaiole. Una frotta di ragazzi giocano, corrono, gridano, mangiano piú del necessario, festeggiando quei giorni; e quegli spassi li mettono, chi ferito, chi con la febbre, chi col mal di stomaco, nelle mani del medico, il quale li assoggetta a digiuno e penitenza: e Quaresima trionfa prima della sua ora. Quanto al teatro gesuitico di Napoli, esso non è stato oggetto di studî particolari, come quello di altre parti d'Italia, per non parlare della Germania dove ha dato luogo a una vera e propria « letteratura »; né io mi propongo di tentare qui l'argomento. Piuttosto indicherò quelle rappresentazioni del Collegio dei Nobili, tenuto dai gesuiti, nelle quali i loro alunni erano chiamati a dar prova delle piú varie e piú mondane attitudini. Per esempio, il *Ciro*, tragicommedia dello Sgambati, rappresentata nel 1670, il cui *argomento*, che è a stampa, è dedicato al cardinal d'Aragona da Ettore Capece Galeota « convittore del collegio », figlio del reggente Giacomo duca di Sant'Angelo, e che fu recitato da un Mari, da un D'Alessandro, da un Ponce de Leon e da altri giovinetti. Nel dramma sono intercalati un « gioco del battimento », eseguito da dodici convittori, un « ballo del Re », un « ballo di Mantova », un « gioco della Moresca », un « torneo » di due quadriglie di quaranta convittori, un ballo « degli inglesi », un altro « del canario », un altro ancora « della barriera », un « salto del cavalletto », un « gioco di scherma », un altro « di patini », e vi compare perfino un « esercito » a compiere le sue evoluzioni, sotto il « capitano generale » Ottavio Ca-

rafa, e l' « alfiere » Giuseppe Alvarez [1]. Tutti nomi di rampolli di nobili famiglie, che già pompeggiavano di quella pompa che sarebbe stata la vita loro all'uscir dal collegio.

Saltando un trentennio, è da notare un libretto del 1703, la *Clitennestra*, dramma tragico per musica [2], innanzi al quale si trova elencato il corpo insegnante: un maestro di lingua francese e insieme d'arte militare, uno di cavalcare, uno di violoncello, uno di arciliuto, cinque di scherma, uno di ballo spagnuolo, uno di ballo francese, e uno di « bandiera »; e nel corso della recita i soliti esercizî, non escluso il minuetto. Giustino Garofalo dei marchesi della Rocca rappresentò in quel dramma « Clitennestra », Bernardino Cappa dei signori di Tussi e Coppleto, « Oreste »; e Domenico Luigi Barone dei signori di Liveri, « Pilade ». Riteniamo quest'ultimo nome, perché lo ritroveremo salito poi a grande importanza nella filodrammatica aristocratica e di corte al tempo di re Carlo Borbone.

---

[1] *Argomento del Ciro che si recita da' signori del Collegio de' Nobili in Napoli sotto l'Educatione de' PP. della Compagnia di Gesú* (Napoli, per Novello de Bonis, 1670).

[2] Napoli, Abri, 1703.

X

Il teatro musicale sullo scorcio del Seicento.

La notte tra il 6 e il 7 febbraio del 1681 un incendio ridusse in cenere il teatro di San Bartolommeo[1]; del che ci rimane un curioso ricordo, tra l'altro, in un sonetto bisticcevole del Perrucci, poeta di quel teatro[2]. Bisognò rifarlo; ma, intanto, le rappresentazioni nel 1681, e forse anche per alcuni mesi del 1682, si dettero al Palazzo reale, e quelle pubbliche nel teatro dei Fiorentini[3]. Nel 1683 il San Bartolommeo era già riaperto, assai « vago », come fu giudicato, avendovi la Santa Casa speso ottomila ducati; peraltro, questo teatro, allora cosí lodato, aveva due sole file di palchetti, e la nobiltà occupava indifferentemente anche la platea[4]. Una quindicina d'anni dipoi, il viceré duca di Medinaceli volle che fosse ancora ampliato ed abbellito, « in conformità d'altri teatri di altre città », e i governatori si affrettarono a condiscendere al « gustoso de-

---

[1] Confortto, *Giorn.*, alla data, e *Libro patrimoniale* dell'Archivio degli Incurabili.

[2] *Idee delle muse* (Napoli, 1695), p. 169.

[3] *Avvisi giornali di Napoli*, n. 7, 19 febbraio 1681.

[4] Archivio di Stato. Carte *Teatri*, fascio 1.°

siderio » del principe[1], rifacendolo « bello e ricco e capace d'ogni gran macchina teatrale », con cinque file di palchi[2].

Ma se abbiamo voluto riferire con diligenza le notizie che ci è stato dato raccogliere sui drammi, i poeti, i compositori e i cantanti del primo trentennio dall'introduzione in Napoli del dramma musicale, sarebbe fastidioso continuare l'elenco pei tempi che seguirono: fastidioso in questo racconto delle varie forme della vita teatrale di Napoli nel corso di quattro secoli, e anche inutile, perché già il Florimo ha dato un saggio di catalogo delle opere serie e buffe cantate nei teatri di Napoli dal secolo decimosettimo al decimonono[3]. Notiamo piuttosto qualche avvenimento importante, qualche nome degno di particolare attenzione, e qualche aneddoto; e, anzitutto, che nel 1684 fu dato nel Palazzo reale, e poi nel San Bartolommeo, il *Pompeo*[4], forse quello verseggiato dall'Aureli, messo in musica da Alessandro Scarlatti, giovane allora di venticinque anni e che si decorava del titolo di « maestro di cappella della Maestà della Regina di Svezia ». Il *Pompeo* era la prima opera di lui che si desse in Napoli; e la compagnia dei cantanti e la distribuzione delle parti, con cui venne messa in iscena, furono le seguenti:

Pompeo: il signor Michele Fregiotti, musico del principe di Palestrina.

---

[1] *Libro patrimon.* cit. Forse in questo rifacimento fu tolto « un epitaffio di marmo ch'era sulla porta antica », contenente il privilegio di Filippo II (Parrino, *Istor. e curiose notizie di Napoli*, ed. 1716, p. 106).

[2] Conforto, *Giornali*, ms. cit., IV, 309; e *Libro patrim.* cit.

[3] Nel IV vol. della sua opera citata. Molte lacune del Florimo sono riempite da me, e qualche errore corretto, con le notizie raccolte nella prima edizione di questo libro: sicché, con esse e con altre che si potrebbero ancora aggiungere, sarebbe il caso di dare una nuova edizione accresciuta, e forse raddoppiata, di quel catalogo.

[4] Napoli, Porsile, 1684: cfr. Galvani, op. cit., p. 109.

Cesare: il signor Giovanni Hercole, maestro di cappella di Marino del contestabile Colonna.

Sesto: il signor Giuseppe Costantini.

Giulia: la signora Teresa Laora Rossi.

Claudia: la signora Maria Rosa Borrini.

Scipione: il signor Paolo Pompeo Besci, musico della Maestà della Regina di Svezia.

Mitridate: il signor Giovan Francesco Grossi, musico del serenissimo duca di Modena.

Issicrate: la signora Giulia Zuffi.

Farnace: il signor Domenico Gennaro, musico del duca di Guadagnuolo.

Il Capitano generale: la signora Ortensia Paladini.

Celebre tra costoro era il Grossi, soprannominato « Siface », che tornò a Napoli per la stagione del 1685-6, e del quale poi nel 1697 giunse novella ai suoi ammiratori napoletani che era stato fatto ammazzare sulla via pubblica tra Bologna e Ferrara dal marchese Marsili, con la cui sorella il famoso cantante aveva un intrigo d'amore [1].

Nello stesso anno, si dette l'*Epaminonda* del Perrucci, musica non dello Scarlatti, come crede il Florimo, ma del maestro Severo de Luca [2]. I cantanti furono Antonio Carrano, il Besci, Nicola Ferretti, Domenico Graziani, il Cavalletti, Rinaldo Catanio, e le donne Agata Carrano, Giulietta Zuffi e Rina o Caterina Scarani.

Altre opere dello Scarlatti si seguirono sulle scene del San Bartolommeo: nel 1688 il *Flavio*, nel 1690 la *Rosaura*, nel 1694 l'*Odoacre*, nel 1695 il *Massimo*, nel 1697 la *Caduta dei decemviri*, pessimo dramma di Silvio Stampiglia, sul quale lo Scarlatti compose la sua piú bella musica. Un

---

[1] Conforto, *Giorn.*, IV, 346-7. Cfr. C. Ricci, *La fine di un cantante* (in *Nuova antologia*, 16 aprile 1889); e Ademollo-Ricci, nel *Fanfulla della domenica* (a. XI, 1889, nn. 22-25).

[2] Napoli, 1684.

soprano divenne allora assai pregiato: Matteo Sassano, soprannominato « Matteuccio », o anche « il rossignolo di Napoli »; il quale nel 1693, finita la stagione teatrale, si recò a Roma presso la duchessa di Medinaceli, ambasciatrice di Spagna, che bramava udirlo cantare nella quaresima [1]. Nell'aprile del '95 fu da Napoli chiamato alla corte dell'imperatore, ma, giunto al confine, tornò indietro col pretesto che quel clima non gli giovava, e ci vollero ordini severi perché nel novembre mantenesse il suo impegno. E veramente « aveva ragione » (scrive il cronista [2]) « di non partirsi da Napoli, perché avendo una voce d'angelo, e bel giovine, era grandemente favorito dal signor viceré e da tutta la nobiltà, ed amato e tenuto caro dalle dame, e non sa se l'arrida la medesima fortuna a Vienna ». Rimase Matteuccio a Vienna di malavoglia per alcuni mesi, e non appena gli fu concesso tornò a Napoli, e nel luglio del '96 cantava a Posilipo, nel palazzo dei duchi di Cantalupo tolto in fitto dal viceré Medinaceli, la parte di « Adone » in una serenata per le dame napoletane [3]. Era entrato in grande superbia, la superbia dei cantanti, fino a mancare talvolta di riguardo al viceré [4]. Ma tutto gli si perdonava per la stupenda sua voce e arte di canto; talché divenne proverbiale il « cantare come Matteuccio ». Un oscuro poeta dialettale lo celebrava allora in questo sonetto di piú lingue e dialetti:

Da che tu 'sciste a chelle primme scene,
restaie cchiù d'uno comme a maccarone:
d'ogne lenguaggio, d'ogne nazzione
fôro le laude toie cchiù dell'arene.

---

[1] Conforto, *Giorn.*, sotto il febbr. '93.

[2] Ms. cit., IV, 47, 91, 127-8.

[3] Ms. cit., IV, 244-6.

[4] Ms. cit., IV, 294-6.

No spagnuolo (*ntis' io*) *disse:* « Esto tiene,
mas dolzura de Orfeo y de Anfione ».
No calavrese disse: « Aiu ragione,
mannaia d'oie, e commu canta bene! ».
« Corpo del mondo! », *ma no poco chiano*,
disse no vecchiariello sciorentino,
« Oh non intesi mai simil soprano! ».
Ma Giorgio lo tedisco dette 'nchino,
e: « Per Dio! » (*disse*) per sentir Sassano
mi starei quattro giorni senza vino! » [1].

Nel 1698 egli partí per la Spagna, e nel novembre cantava in Madrid, « ben veduto e accarezzato sopra modo » [2]. Nel 1709 cantava ancora a Napoli nelle chiese, e trovo poi ricordo di lui come del « marchese Matteo Sassano » [3].

Tutta musicale divenne la città di Napoli col penultimo viceré spagnuolo, il ricordato duca di Medinaceli, Luigi de la Cerda, il quale, quando dall'ambasciata di Roma si recò nel 1696 a prendere possesso del nuovo ufficio, menava seco la famosissima cantante romana, Angela Voglia detta « la Giorgina », che era stata prima alla corte di Cristina di Svezia e da piú anni era passata in quella del Medinaceli, e non lo abbandonò in tutto il tempo del suo viceregnato, e lo seguí poi in Ispagna, ed era ancora con lui al tempo della sua disgrazia e della sua prigionia nel 1714 [4]. E le dicerie e le malignità e gli scandali, cominciati in Roma per la passione ch'egli aveva per la Giorgina,

---

[1] Di Aniello Cerasuolo, scrivano della Vicaria (in MARTORANA, *Notizie biogr. e bibliogr. d. scritt. del dial. napol.*, Napoli, 1874, pp. 105-6).

[2] CONFORTO, *Giorn.*, IV, 513.

[3] *Gazzetta di Napoli*, ed. dal Parrino, n. 22, 28 maggio 1709. Cfr. le *Memorie* dell'abate D. BONIFACIO PECORONE (Napoli, 1729), pp. 77-8.

[4] Per le avventure della Giorgina, ADEMOLLO, nel giornale l'*Opinione* del 1880, n. 206, e nel *Fanfulla della domenica* del 1881, a III, n. 49.

continuarono in Napoli, e ne restano documenti non solo nelle cronache, ma in molteplici satire atrocissime. Checché sia di ciò, il Medinaceli assai giovò al teatro musicale (come, del resto, alla letteratura, avendo creato nel real palazzo un'accademia, nella quale fece le sue prime armi Giambattista Vico); e già sappiamo che uno dei suoi primi provvedimenti fu di ottenere che il teatro di San Bartolommeo venisse ampliato e abbellito. Egli poi dette tremila ducati annui di sussidio o « aiuto di costa », come allora si diceva, all'impresario, perché raccogliesse una compagnia di cantanti scelti fra i migliori d'Italia. Vennero infatti tra le canterine la Maria Maddalena Musi, bolognese, detta la « Mignatta », musica del duca di Mantova, che passava per la migliore « prima donna » d'Italia, e si soleva stipendiare con non meno di cinquecento doble; e la Barbara Riccioni, e la Vittoria Tarquini, detta la « Bombace »; tra i cantanti, Domenico Cecchi detto il « Cortona », Antonio Predieri, che è noto anche come compositore, Giuseppe Scaccia, Francesco Sandri e Giambattista Cavana. Nella stagione del 97-8 cantarono nelle opere « Nicolino » e « Matteuccio »; nell'anno seguente, il viceré assunse per suo conto l'impresa, chiamando per quel teatro, oltre la Mignatta, le due sorelle Nannini dette le « Polacchine », Maddalena Giustiniani e Angela Ghering, virtuose del duca di Mantova. In questo tempo si trova notato nel Libro patrimoniale degl'Incurabili, che, « per altro modo inventato da un architetto bolognese di far comparire piú cospicua la macchina, si è disfatto di nuovo e rifatto il tavolato (del San Bartolommeo) in altra forma ». L'architetto bolognese non era altri che Ferdinando Galli detto il « Bibbiena », appartenente a una celebre famiglia di artisti, architetti e direttori teatrali, e il vero perfezionatore della loro scuola. Nelle sue *Varie opere di prospettiva*, che sono a stampa, passano ancora sott'occhio (scrive un re-

cente storico dell'arte barocca) « sale maestose, vôlte ardite, vedute d'effetto pittoresco, una quantità di particolari ora moderati, ora sfrenati, che non la cedono alla capricciosa gonfiezza degli stuccatori lombardi, un'instancabile forza creatrice, che ha a sua disposizione un intero arsenale d'idee barocche » [1].

Annunziatasi in Napoli la morte di Carlo II di Spagna, accaduta il 1.° novembre del 1700 e segnale della grande guerra che indi a poco scoppiava, le rappresentazioni furono soppresse e i cantanti licenziati. Ma, nel carnevale, la gente, messa a digiuno di musica, si soddisfece come poté con un teatro di bambocci musicali, che si era aperto al Largo del Castello, nel quale i bambocci agivano sulla scena e i virtuosi cantavano dietro le quinte. Ce ne avanza un libretto: *La donna sempre s'appiglia al peggio*, composto appositamente per essi in dodici giorni da un Carlo de Petris, con musica di Tommaso de Mauro [2]. Passato il periodo del lutto, il viceré nell'aprile del 1701 fece ordinare, per la venuta che si aspettava del nuovo re Filippo V, dal capitano delle sue guardie marchese Azzolini l'opera *Laodicea e Berenice*, col Cavana, con « Nicolino », con le Polacchine e le due cantanti bolognesi Lucia Bonetti e Maddalena Bonavia, che fu poi data invece in pubblico al San Bartolommeo. Filippo V venne l'anno dopo, quando il Medinaceli non era piú viceré di Napoli, e alla sua presenza fu rappresentato nel real Palazzo, l'8 maggio 1702, il *Tiberio imperatore d'Oriente* con musica dello Scarlatti, e il 17 maggio in Castelnuovo la commedia spagnuola *Renderse á la obligacion* [3].

---

[1] C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien* (Stuttgart, 1887), p. 486 sgg.

[2] Napoli, Muzio, 1701.

[3] Bulifon, *Giornale del viaggio di Filippo V*, alla data, e *Istoria di Napoli*, ms. cit., I, 11. 14.

XI

Ritorni classici e commedia realistica in prosa e in musica. Nuovi teatri.

Scrive il Quadrio, a proposito dei drammi imitati o impasticciati sugli originali spagnuoli: che « col terminare del diciassettesimo secolo cominciò altresí a dar luogo la pestilenza di tali opere: svegliaronsi ad uno ad uno gl'ingegni.... né piú che alcune pochissime opere si sono vedute di poi in prosa apparire, come le reliquie soglion restare di un qualche morbo per qualche tempo dopo la cessazione di esso »[1]. Immagini, che non parranno troppo violente a chi si sia per poco tuffato in quella letteratura drammatica di « opere regie » e di « opere sceniche », il quale non può non salutare con respiro di soddisfazione il ritorno del buon senso, sia pure sotto la forma frigida dell'imitazione cinquecentesca o sotto quella languida dell' « Arcadia ».

Due uomini rappresentarono principalmente questa reazione in Napoli nel campo del teatro di prosa, Niccolò Amenta e l'abate Andrea Belvedere, che i lettori dei sonetti vernacoli del Capasso sono usi a considerare come in contrasto e inimicizia, laddove in realtà intesero entrambi allo stesso fine generale, con differenze di soli particolari.

[1] Quadrio, op. cit., III, parte II, p. 117.

Il Belvedere era un assai valente pittore di fiori e frutta, che aveva lavorato anche nella corte di re Carlo II e del quale molti quadri si vedono nelle pinacoteche d'Italia e di paesi stranieri, particolarmente di Madrid e di Vienna. Il De Dominici racconta di un « disappunto » che egli ebbe nella corte di Spagna in una gara con Luca Giordano; e vuole che perciò, tornato in Napoli, tenesse il broncio alla pittura, dándosi tutto alle lettere e al teatro. Erano allora in voga i drammi « alla reale » del canonico Celano, contro cui, opere ed autore, il Belvedere condusse, piuttosto che una polemica, una vera persecuzione [1]. Ma, se tale fu l'oggetto della sua antipatia, le sue simpatie erano invece molte e varie, abbracciando le pastorali del secolo decimosesto, le commedie italiane anteriori al gusto spagnuolo, le nuove tragedie regolari che si cominciavano a comporre, e anche i drammi spagnuoli, purché si avvicinassero alla regolarità classica: tutto, insomma, egli accettava, fuorché il « non naturale ». A lui si deve, infatti, la recita dell'*Aminta* del Tasso, a lui la risurrezione dell'*Alvida* del D'Isa e del *Trappola tutore* del Ricciardi, a lui la riduzione di molti drammi spagnuoli come *Chi non sa fingere non sa vivere*, *La ruota della fortuna*, *Lo sponsalizio tra i sepolcri*, *Amore è cieco* [2], e particolarmente del *Amparar al enemigo* di Antonio de Solis, di cui fece *Proteggere l'inimico* [3].

L'Amenta aborriva anche lui le « opere regie », ma estendeva il suo aborrimento al D'Isa e agli altri di quella scuola, dei quali gli spiacevano la dizione gontia e la lingua impura: nella sua *Giustina* faceva discorrere per caricatura un personaggio, Paganino, con frasi tolte tutte al

---

[1] De Dominici, *Vite*, ed. cit., IV, 393-6.

[2] Napoli Signorelli, *Vicende*, V, 432.

[3] Il ms. di quest'opera, da lui « ridotta al gusto della scena italiana », si serba nella Bibl. comun. di Napoli, segn. 41. 3. 6.

D'Isa. Egli aveva cominciato col fare l'avvocato, ma avvocato non troppo fortunato (se bene intendo certe parole del suo nipote e biografo [1]), perché passava piuttosto per « letterato »; onde, lasciata la prima professione, si dié a leggere commedie antiche e moderne, e a comporne di proprie: la prima delle quali fu la *Gostanza*, rappresentata in Napoli nel 1699, la seconda il *Forca*, rappresentata nel 1700, e la terza la *Faustina*, nel 1701 in casa dell'autore presso la chiesa dei Santi Apostoli [2]: la *Carlotta* venne data nel 1709 in casa del principe di Elboeuf [3]. L'Amenta tornava al Cinquecento, e prendeva le trame dagl'*Ingannati*, dall'*Interesse*, dalla *Fantesca* e da altre celebri commedie di quel secolo; nondimeno, seppe renderne piú semplici gl'intrecci, piú flessibile la sceneggiatura, piú casto il contenuto, e si attenne a un linguaggio abbastanza naturale: purificò insomma quella vecchia commedia, adattandola ai nuovi tempi, nei quali per altro essa riuscí sostanzialmente un anacronismo. Non mancava nelle sue rielaborazioni il personaggio del « napoletano », che vi parlava un buon dialetto, e che egli faceva rappresentare da un Niccola di Lema, morto il quale, non gli fu possibile trovare altri che ne prendesse il posto [4]. Un tal Filippo Migliorotti, altro dei filodrammatici che frequentavano la sua casa, è da lui lodato come assai abile nell'improvvisare [5].

Le recite del Belvedere avevano luogo di solito nel monastero di Monteoliveto, dove nel nuovo refettorio era col-

---

[1] G. Cito, *Vita di Niccolò Amenta* (Napoli, 1727), p. 11. [Si veda ora la monografia di R. Zagaria, *Vita e opere di Niccolò Amenta*, Bari, 1913].

[2] *Istoria di Napoli*, ms. cit., I, 30.

[3] *Gazzetta di Napoli*, n. 4, 24 gennaio 1709.

[4] Lettera del marchese di Liveri, 10 dicembre 1742, in Carte *Teatri*, fascio 4.°

[5] Amenta, *Capitoli* (Firenze, 1721), p. 194.

locata « una famosa scena con mutanze, dipinta da Niccolò Rossi, celata da un'antiscena » [1]; ma spesso anche, per permettere alle donne di assistervi, in case signorili, come presso il duca di Maddaloni, il duca di Andria, il principe di Torella, e particolarmente presso il duca di Laurenzana [2]. Il principale attore della sua compagnia era un ricco negoziante di lana, Ignazio Marotta, che il Napoli Signorelli conobbe nella sua adolescenza e udí ripetergli, a prova della naturalezza inculcata dal Belvedere, il modo con cui già egli aveva recitato la parte del satiro nell'*Aminta*, e narrare che il Belvedere nella « spagnolata » (come soleva chiamare il dramma del Solis), « per evitare la sconcezza di far narrare dall'innamorato a sé stesso i proprî eventi passati », gli metteva in mano il poema dell'Ariosto, facendogliene leggere alcune ottave e interrompere di tratto in tratto la lettura per appropriarne le parole ai casi suoi. Sostenendo la parte di don Pietro de Acuña nella detta « spagnolata », il Marotta riscoteva il plauso universale per « la nobile fierezza con cui impugnava la spada e il pugnale, l'energia e la bontà dell'azione, la voce sonora senza cantilena e dolce e flessibile senza mollezza ». Altri attori erano Gaetano La Planca, che il Belvedere aveva allevato in sua casa da fanciullo e lasciò suo erede [3]; e Giampaolo de Dominici, fratello del pittore e storico Bernardo [4]. E non saprei dire se col Belvedere o in altra società recitasse da « Covellino » Giuseppe Pasquale Cirillo, celebre giurista e professore dell' Università [5]. Sembra, poi, che, nonostante le lodi delle quali il Capasso co-

---

[1] Parrino, *Le istoriche curiose notizie di Napoli* (Napoli, 1716), p. 86.

[2] De Dominici, *Vite*, III, 395.

[3] Napoli Signorelli, *Vicende*, V, 433-4.

[4] De Dominici, *Vite*, III, 397.

[5] Capasso, *Sonetti* (ed. di Napoli, 1876), p. 78.

priva il Belvedere e le ingiurie che lanciava contro l'Amenta (da lui chiamato il « Ciclope », perché aveva un occhio solo, e accusato quale plagiario dei cinquecentisti nel sonetto: « *Va' torna* lo Nteresso *a Cola Sicco* »[1]), le relazioni tra quei due capi dei filodrammatici napoletani fossero amichevoli[2].

Tra le recite date dal Belvedere fu quella nel monastero di Monteoliveto della tragedia l'*Orazia*[3], composta da Saverio Pansuti, il « poeta della botte », come lo chiamavano. Perché nella mancata rivolta napoletana del 1701 diretta a scacciare gli spagnuoli, il Pansuti, creato eletto del popolo, era salito sopra una botte in piazza del Mercato per arringare il popolo; ma fallí l'effetto oratorio, giacché un vecchio popolano, che ricordava i tempi di Masaniello, dopo averlo attentamente ascoltato, con brevi ed efficaci parole consigliò ai suoi compagni di non moversi, essendo la ribellione condotta dai nobili, che altra volta avevano disertato la causa del popolo[4]: e si trasse dietro gli ascoltatori, lasciando il Pansuti solo sulla sua botte. Oltre l'*Orazia*, il Pansuti (ch'era diventato, nel viceregno austriaco, magistrato della Camera di Santa Chiara e morí poi il 14 giugno 1730) compose altre tragedie, il *Seiano*, la *Sofonisba*, la *Virginia* e il *Bruto*, pubblicate tra il 1719 e il '29: tutte documento della risorta imitazione classica e dello studio di Dante, delle cui parole è sovente intessuto il dia-

---

[1] Niccolò Secchi, autore dell'*Interesse* (1581): cfr. Capasso, *Varie poesie* (Napoli, 1761), p. 69, e *Sonetti*, ed. cit., p. 14.

[2] Amenta, *Rapporti di Parnaso* (Napoli, 1710), p. 40; *Capitoli*, p. 189.

[3] De Dominici, *Vite*, IV, 395.

[4] Il Colletta (*Storia del reame*, I, cap. I) mette in bocca a questo popolano un lungo e magniloquente discorso; ma io ho ritrovato le sue semplici parole, che furono queste: « *Ce so li nobele; la cosa non va niente bona. Lassammele fare a loro, ca quanno toccaie a nui pe causa iusta, non ce aiutattero a niente. Iammoncenne, figliuli!* » (nel cit. ms. *Istoria di Napoli*, I, 65).

logo; ma, nel resto, poveramente sceneggiate, senza vigore di azione, con copia stucchevole di sentenze, le quali nella stampa sono messe in corsivo per maggiore risalto. Erano, a ogni modo, qualcosa di meglio delle tragedie del Gravina, stampate anch'esse in Napoli nel 1712, e terribilmente satireggiate dal Capasso [1].

Contemporaneo del Pansuti, scriveva tragedie, e propriamente « tragedie cristiane », il duca Annibale Marchese dei marchesi di Cammarota, le quali furono stampate nel 1729 in due magnifici volumi, adorni di rami disegnati da buoni artisti e sulla cui antiporta si vede l'autore, quale lo ritrasse il Solimena, in atto d'ispirato, seduto in un barocco contorcimento, la penna levata in alto, la testa imparruccata e il volto pienotto, intento alle suggestioni di una femmina allegorica, che gli addita il busto dell'imperatore Carlo VI. Riguardano le sue dieci tragedie o le *mortes persecutorum*, come il *Domiziano*, il *Massimiano*, i *Massimini*, il *Flavio Valente*, la *Draomira*, o i martirî e fatti illustri di eroi cristiani, come l'*Eustachio*, la *Sofronia*, l'*Ermenegildo*, il *Maurizio*, il *Ridolfo*; e, giudiziosamente pensate e accuratamente scritte, con tratti eloquenti e a volte commoventi, formavano una nobile reazione ai drammi sacri dei Seicento, nei quali da un sublime goffo si cadeva in un faceto triviale. Misero la musica ai cori di esse i migliori maestri di cappella del tempo, tra i quali il Sarro, il Vinci, il Leo, lo Hasse, il Porpora e il Durante. Certamente furono altresí rappresentate in case private o in collegi, forse anche in quello dei padri dell'Oratorio, ai quali l'autore piú tardi si ascrisse.

Lasceremo ai bibliografi i titoli delle altre « tragedie » regolari di quel tempo, e delle « commedie » di coloro che

---

[1] *Varie poesie*, pp. 112-23; e si veda dello stesso il discorso critico che precede l'*Ottone* (in *Opere*, Napoli, 1811, vol. I).

seguivano l'esempio dell'Amenta, per volgerci a cose più vive, alla commedia dialettale napoletana in prosa e alla commedia dialettale in musica, che fu detta poi « opera buffa »: due forme di arte che nacquero in Napoli quasi a un parto. Nel carnevale del 1701 troviamo notizia che, mentre nella casa dell'Amenta si dava la *Faustina*, nel Castel dell'Ovo, in casa del governatore, si recitava una commedia in lingua napoletana intitolata *Mezzotte*, che, come quella dell'Amenta, « riuscí assai degna da sentirsi per la naturalezza e novità dello stile non mai inteso »[1]. Alcuni anni dopo, nell'ottobre del 1709, si rappresentava ai Fiorentini (dice la *Gazzetta* del tempo[2]) « una graziosa e piacentissima comedia in musica, tutta in lingua napoletana, intitolata *Patrò Calienno de la Costa* ». Parrebbe, dunque, che queste due opere fossero i capostipiti delle due serie; sebbene non sia prudente pronunziarsi in modo assoluto in tema di priorità. Del resto, la commedia realistica napoletana sorgeva naturale dalla ricca letteratura dialettale che Napoli aveva avuta nel Seicento con libri di novelle e poemi ed egloghe di costume e drammi pastorali, e venne promossa ai principî del Settecento dalla disposizione che mostravano le menti per la semplicità della forma, per la osservazione del vero, per la « naturalezza », come suonava la parola che abbiamo già piú volte ripetuta. E non senza fondamento il diarista di sopra citato univa nella lode di quel pregio e la commedia dialettale *Mezzotte* e la *Faustina* dell'Amenta; perché il dramma d'imitazione cinquecentesca parve, dopo le « opere regie », un ritorno al naturale, e la nuova commedia dialettale ne risentí l'efficacia, togliendone qualcosa per l'intrigo delle sue favole.

[1] *Istoria di Napoli*, ms. cit., I, 30.

[2] *Gazzetta* edita dal Parrino, n. 41, 8 ottobre 1709.

Anche il trapasso dalle opere tragiche alle commedie dialettali non fu un salto, trovandosi, tra le due, talune forme che doverono agevolare il passaggio: né solo le cosiddette « parti buffe », che si mescolavano nelle opere tragiche in musica, come già nelle « opere regie » e che si distaccarono poi come « intermezzi », ma altresí, e principalmente, il dramma in lingua italiana di argomento amoroso e comico. Nel 1706 il vecchio teatro dei Fiorentini, che era stato per tanti anni il teatro della commedia spagnuola e languiva per la mancanza o per la debolezza delle opere di prosa, passò anch'esso dalla prosa alla musica, con un drammetto, l'*Ergasto* [1], composto da Carlo de Petris e musicato da Tommaso di Mauro, nel quale prendono parte parecchie coppie d'innamorati, che sospirano o chiacchierano di amore per tre atti e alfine si sposano. Tra i cantanti di quel teatro era il bolognese Gioacchino Corrado, che fu poi tra i principali esecutori degl'intermezzi e delle opere buffe e durò in quell'esercizio per oltre quarant'anni. L'impresario, dedicando l'*Ergasto* ad un bambino nipote del viceré, diceva che era stato composto « per animare qualcuno dei comici ad abilitarsi negl'impieghi maggiori », ossia (come a me par d'interpetrare) ad innalzarsi dalla prosa alla musica. Seguirono infatti in quel teatro il *Candaule re di Lidia*, musica del Sarro, e nel 1707 l'*Amore fra gli impossibili*; e il teatro stesso fu tutto rinnovato per il nuovo genere al quale veniva ora dedicato, tanto che il libretto (1708) dell'*Inganno vinto dalla ragione* dello Zeno, musica del Lotti e del Vignola, porta l'indicazione: « da rappresentarsi nel nuovo teatro di San Giovanni dei Fiorentini » [2]. Si erano uniti (scriveva il conte Zambeccari da Napoli il 28 agosto di

[1] Napoli, Muzio, 1706.

[2] Si veda anche Parrino, *Notizie di Napoli* cit., p. 86.

quell'anno) « molti principi a sostentare il teatro dei Fiorentini, e fanno una compagnia ottima, che sarà meglio di quella del San Bartolommeo, dove non è altro che la Marchesini »[1]. Ma quel teatro non poté gareggiare a lungo nell'opera col San Bartolommeo; onde il nuovo tentativo che esso fece di differenziarsi, come infatti gli riuscí col *Patró Calienno de la Costa*, musica di Antonio Orefice, rappresentato, come si è detto, ai Fiorentini nell'ottobre del 1709, e che sembra fosse frutto di un' idea improvvisa, perché l'autore dice che gli toccò di « *arremedeà na chelletta* (metter su in fretta un'opera) *co no secutorio dereto, ca n'aggio potuto fa' de meno* ».

L'autore si cela sotto lo pseudonimo di « Agasippo Mercotellis », e quantunque questo pseudonimo abbia fatto almanaccare vanamente circa la sua persona, potrebbe pensarsi che egli non fosse altri che l'avvocato e poeta dialettale e teatrale Niccolò Corvo, perché tra le composizioni manoscritte del Corvo ho trovato una commedia, la *Perna*, la quale con pochi tagli e modificazioni è appunto il *Patró Calienno*[2]. Questo si fonda sul solito intrigo latino e cinquecentesco della bella schiava; ma se la trama è vecchia, il ricamo è nuovo e i personaggi sono tuffati e rinnovati nella vita napoletana, uscendo dal battesimo il *senex* col nome di *patró Calienno*, la *puella* con quello di Perna, gli *adolescentes* di Fortunato e di Luccio, il *miles* di *caporà Sciarrillo*, l'*anus* di Renza, e via dicendo. E ben napoletane sono le contumelie e minacce che si lanciano l'una contro

[1] L. Frati, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca* (estr. dalla *Rivista musicale italiana*, 1911), p. 6.

[2] Il ms. è nella Biblioteca di S. Martino: sul Corvo, cfr. Martorana, op. cit., pp. 159-71. Lo Scherillo (*Storia letteraria dell'opera buffa napoletana*, Napoli, 1883, pp. 40-1) sospetta un anagramma di « Giaseppo (*sic*) Martoscelli », che sarebbe del resto ignoto come scrittore.

l'altra, dalla finestra alla strada, Perna e Renza. « Tu sogni — dice la giovane, scattando a un'allusione calunniosa dell'altra, — perché, sebbene io sia schiava,

tengo tanto a ste péttole d'annore,
ca pe tutta la Loggia va l'addore!

ossia la « loggia di Genova », dove entrambe abitavano. E quella:

Meglio era se decive a la Chiazzetta!

cioè la « piazzetta di Porto », malfamata per le sue abitatrici. Al che Perna infuria:

Ente vecchia mmardetta!
Si nce scenno lloco abbascio!....
RENZA. — *Si nce saglio lloco ncoppa!....*
PERNA. — *Guallarosa!....*
RENZA. — *Lennenosa!....*
PERNA. — *Te l'agghiusto sto scartiello!*
RENZA. — *T'arrefilo lo cottone!*
Zitto, faccia de vordiello!
PERNA. — *Ora chesto è troppo, mone!*
(le tira prete)
Piglia, brutta fattucchiara.
RENZA. — *Perchipetola, ianara!*
PERNA. — *Va a la forca* } *puh, puh, puh!*
RENZA. — *Guitta porca* }
PERNA. — *Strega, vómmeca-vracciolle!*
RENZA. — *Perchia, semmena-pezzolle!*
PERNA. — *Saglie, saglie!*
RENZA. — *Scinne, scinne!*
PERNA. — *Carpecata!*
RENZA. — *Scrofolosa!*
PERNA. — *Viene, saglie!*
RENZA. — *Scinne tu!*

La novità dové piacere, perché subito quel mestierante di Carlo de Petris (che per giunta non era napoletano) in quindici giorni componeva lo *Spellecchia*; e l'anno dopo, 1710, Nicola Gianni l'*Alloggiamentare*, e un anonimo la *Camilla*. I napoletani (scriveva il 31 dicembre 1709 il testé citato Zambeccari), « che sono tutti di pessimo gusto », disertano il San Bartolommeo, dove si rappresenta in modo eccellente l'*Astarte* dello Zeno e del Pariati, e riempiono « il teatro dei Fiorentini, ove si fa una vera porcheria, indegna di esser vista, in lingua napoletana »; e nel giugno parlava di un'altra « barronata » in lingua napoletana, che andava in iscena ai Fiorentini[1]. Nella stagione seguente, 1710-11, cominciava a lavorare in quel genere dialettale, con ingegno superiore di gran lunga a tutti i già ricordati, Francesco Antonio Tullio, i cui primi lavori furono *Li viecchie coffiate* (due vecchi innamorati, che si promettono scambievolmente le proprie figliuole, e restano finalmente beffati da queste e dai loro amanti, aiutati dai servi), e la *Cianna* (una donna che, innamorata dell'amante di un'altra, riesce abilmente a produrre una nuova combinazione di anime).

Si tentò nel 1713 e 1714 dall'impresario Nicola Serino di riportare nel teatro dei Fiorentini l'opera seria, ma la prova non dovette ben riuscire, perché nella stagione del 1714-15 si tornò all'opera buffa; e « teatrino di opera buffa » quel teatro rimase poi quasi costantemente per oltre un secolo. Il Mercotellis dette nel 1714 il *Patró Tonno d'Ischia*, e *Lo mbruoglio de li nomme*; il Tullio nel 1717 *Lo finto armeneio* e *Le ffente zingare*, e Aniello Piscopo *Lo mbruoglio d'ammore*; e ancora il Tullio nel 1718 *La fenta pazza e la fenta malata*. E, anzi, questo autore si provò nello stesso anno a sostituire all'opera buffa napoletana quella

[1] Frati, op. cit., p. 10.

toscana, a passare (come scrisse) « dall'idioma napoletano al toscano, non già con azioni eroiche e regali, ma con successi domestici e familiari, nei quali tra i personaggi serî e ridicoli si spera che riesca ugualmente piacevole e la sodezza e la lepidezza », dando il *Genuino amore* e, con musica dello Scarlatti, il *Trionfo dell'onore*. Ma anche codesto fu un tentativo, per allora almeno, abbandonato, e nel 1719 il Piscopo faceva rappresentare *Lo cecato fauzo* (un vecchio geloso e crudele, che si finge cieco per meglio sorvegliare la giovane moglie, la quale, assediata da un innamorato, viene al punto di ammazzarsi per disperazione, quando il marito riconosce il proprio torto), e la *Lisa pontegliosa* (una favola pastorale del genere della *Rosa* del Cortese). Nel 1722 si aggiunse ai precedenti autori Bernardo Saddumene, che introdusse nella commedia dialettale un elemento nobile e romanzesco, e perciò, accanto alle parti napoletane, le parti toscane.

La voga dell'opera buffa divenne cosí grande che non le bastò più il teatro dei Fiorentini, del quale pur si era affatto impadronita, e sorsero allora per essa due nuovi teatri: quello della « Pace », detto cosí dal prossimo ospedale della Pace (o anche « della Lava », dal vicolo dove era collocato); e il Teatro « Nuovo di Montecalvario » o « sopra Toledo », che si chiama ancora dopo due secoli il « Teatro Nuovo ». Il primo, per quel che attesta un documento da me rinvenuto, sarebbe stato costruito nel 1718 [1]; ma fu aperto veramente, come appare dal libretto relativo, nella primavera del 1724 con la commedia *La mogliere fedele*, musica di Leonardo Vinci, che è preceduta da una dedica e da un prologo in cui si parla del « *teatro noviello* », fatto « *per farence cantà commedie nove e ntrezzarce balle ed aute*

---

[1] Relazione dell'Uditore dell'esercito del 13 novembre 1749. Arch. di Stato, Carte *Teatri*, fascio 8.º

belle prove ». Durò fino al 1749, ma non ebbe vita molto fortunata, perché, piccolo e mal collocato, vi recitavano compagnie secondarie, vi accadevano cose scandalose, e spesso non si trovava chi lo fittasse. L'altro, quello di Montecalvario, fu costruito in società da Angelo Carasale e da Giacinto de Laurentiis, che si valsero dell'opera dell'architetto Domenico Antonio Vaccaro, il quale in uno spazio di ottanta palmi quadrati seppe disporre un teatro di cinque ordini, con tredici palchi per ciascuno, con una platea per dugento sedie, con comode scale e corridoi, e tanto simmetrico e ben ordinato che dai palchetti laterali si vedeva cosí bene come da quelli di fronte: il Canevari, architetto del re di Spagna, giudicò che il Vaccaro avesse fatto nascere « il possibile dall'impossibile »[1]. Fu inaugurato nel 1724 col *Sagliemmanco falluto*, di anonimo, e con *Lo simmele* del Saddumene, che poi per oltre un decennio fu il piú fecondo poeta dell'opera buffa. Insieme con lui seguitarono a lavorare il Tullio, il Piscopo e l'Oliva, e molte opere compose anche il romano Tommaso Mariani, e, dopo il 1730, Gennaro Antonio Federico.

In queste opere buffe non macchine, non voli, non scene grandiose; ma le strade, le piazze, i luoghi piú popolari di Napoli, il Borgo Loreto, il ponte della Maddalena, Porta Capuana, Taverna penta, la Fontana dei serpi, la Duchesca, Posilipo, il Vomero. E come napoletani erano i personaggi, dal volgo napoletano uscivano gli attori; e solo quando vi s'introdussero personaggi nobili, che parlavano toscano, sorse tra le sue canterine il dualismo delle « virtuose toscane » e delle « parti napoletane ». Modesti assai

[1] Relazione dell'Uditore dell'esercito del 4 giugno 1754, in Carte *Teatri*, fascio 10.o Cfr. De Dominici, *Vite*, IV, 265-6. La pianta di esso è riprodotta tra quelle dei « piú famosi teatri d'Italia » nell'opera di Cosimo Morelli, *Pianta del nuovo teatro d'Imola* (Roma, 1780).

furono i primi compositori di quelle musiche, poveri maestri di cappella come il Veneziani, il De Falco, l'Orefice, e quel Giampaolo de Dominici, che abbiamo conosciuto tra gli attori del Belvedere e ritroveremo ancora nel séguito del nostro racconto; ma poi vi misero mano anche compositori illustri, come lo Scarlatti e il Vinci. Chi voglia rivivere per qualche ora in quel mondo teatrale deve leggere l'opera buffa *La canterina*, che fu data ai Fiorentini nel carnevale del 1728, dove sono ritratti al vivo e la canterina, e la madre che ne guarda gl'interessi, e la servetta che ne agevola gl'intrighi, e gli spasimanti, e l'amministratore del teatro, e il poeta, e il maestro di cappella. Ecco la servetta, che gioisce dei vantaggi della sua speciale condizione:

E tu non saie
che bò di' a sta cetate
servì na canterina! Notte e ghiuorno.
te vide sempe attuorno
segnure e titolate.
arfiere e capitanee reformate.
Non t'allecuorde cchiune
ca si' nata a no vascio[1],
figlia de portarrobba e seggettaro.
de sbirro o potecaro, e. neroscone.
te scuorde de la paglia e lo saccone.
Non pienze ca si' ghiuta
scauza, scarosa[2], *e co no panno cinto.*
ca si' stata deiuna
o magnato carcioffole e cepolle,
e pe ssi bancarotte
roseca nno le scorze de mellune.

---

1 Basso, abitazione a pianterreno, consueta della plebe napoletana.
2 Con la testa scoperta.

Po nce mettimmo ntuono,
e chello ch'è lo buono, tu porzine
(mme schiatto da la risa nche nce penso)
deviente cantarina pe consenso!

Ed eccola in azione, tra gli adoratori della padrona, che si presentano con la parrucca incipriata, l'orologio nel taschino, le dita inanellate e i lacci d'argento al cappello; e le mettono danaro in mano, e la carezzano, e procurano di guadagnarsela, mentre essa vende a tutti bugie:

Uno dice: — Sia Mené,
che se fa? se pò saglì? —
Tu respunne: — Segnornò,
la segnora sta a dormì:
ca sta notte, nsanetate,
l'è afferrato no descenzo [1],
che la tene trommentata. —
Ste parole quanto fanno?
Chella llà te lo pò dì.
N'auto saglie a tozzolà [2]:
— Che bolite? — Addio, bonnì. —
— Serva sua — Se pò sentì
st'arietta? — Non se pò.
La segnora sta abbrocata [3],
non ha boce pe cantà....

Che se si desidera un altro documento di quella vita, si legga la serie di sonetti satirici contro il poeta e librettista Aniello Piscopo, intitolata *La Violeide* [4], intorno agli amori di lui con una giovane canterina dei Fiorentini, assai graziosamente descritti. Ma non sempre quelle galan-

[1] Un catarro.
[2] Picchiare la porta.
[3] Arrocata.
[4] Nella collezione del Porcelli, tomo XXII.

terie e gelosie si svolgevano comicamente; e nel sangue finí nel 1729 la rivalità tra la giovanissima canterina Rosa Albertina, detta la « Trentossa », figlia naturale del principe di Cimitile Albertini, e la Francesca o Ceccia Grieco, che con lei recitava ai Fiorentini e aveva minore copia di applausi e minore sciame di corteggiatori: la Grieco, per mezzo di un giovinotto, parente di un giudice della Vicaria, fece ammazzare con un colpo di archibugio la rivale, mentre, rientrando in lettiga dal teatro, si fermava sulla porta di casa. All'uccisore riuscí poi di cavarsela con lo sborsare una somma al fisco, con la quale il regio consigliere Muzio di Maio ordinò che fosse rifatto a nuovo il soffitto della sala della Vicaria criminale, commettendo al Capasso le iscrizioni memorative, che furono questi due distici crudeli:

I. — Sunt nova de corio miseri laquearia scorti:
Maius opus iussit, Iulius aera dedit.
II. — Flora tibi moriens muros, urbs Martia, fecit:
tecta nitent nobis morte refecta Rosae [1].

Strettamente imparentata con l'opera buffa era la commedia dialettale in prosa, che ebbe perfino in qualche caso comuni gli autori con l'altra, come si vede nel Federico e in Pietro Trinchera, e sempre si aggirò nello stesso mondo popolare dell'altra, e, come l'altra, trasse sovente i suoi intrighi dalla commedia cinquecentesca, dalla commedia spagnuola o da quella del Molière, ma rivestendoli di caratteri, costumi e linguaggio napoletani, e talvolta si mostrò originale anche nei motivi [2]. Uno dei primi scrit-

[1] *Varie poesie*, pp. 50-1.

[2] La commedia dialettale napoletana del Settecento dette argomento, qualche anno fa, alla tesi di laurea del mio amico Enzo Petraccone, che si propone di compiere e pubblicare il suo lavoro.

tori di esse fu Nicola Maresca, che nel 1706 pubblicava la *Diana o lo Lavenaro* (che sembra perduta), e la *Milla* o *La preta de Chiaia*, che fu pubblicata nel 1741, oltre venti anni dopo la morte del suo autore; dove c'è la solita invenzione della donzella travestita da uomo, andante in cerca dell'innamorato infedele, ma è come sommersa in una serie di vivacissime scene popolari, che ci mettono innanzi la vita quotidiana dei marinai e pescatori della spiaggia di Chiaia. Postuma anche comparve del Maresca la *Lena*, terminata dal suo amico Alessandro Marriello [1], il quale recitava nel 1711 nell'altra commedia *Lo Titta o puro chello ch'è destinato ha dda soccedere* di Gennaro Caccavo [2], dove l'autore stesso faceva la parte di Sarchiapone, garzone. E un tale che si celava sotto il nome di Tofano Rotontiano, imitava il Molière nell'*Ammore è mmasto de trappole overo lo Barone de Norcia* [3] e ne *La scola de li mariti e de le mogliere* [4]; e il Federico componeva *Le bbirbe* [5], *Lo curatore* [6] e *La Zeza de Casoria* [7]. Le più notevoli di tutte queste commedie sono forse quelle del Trinchera, il quale nella *Gnoccolara* [8] offre quasi un precorrimento della Mirandolina goldoniana. « Gnoccole » sono gli gnocchi, una sorta di pasta; « fare gnuoccole e vruoccole » vale in dialetto napoletano fare vezzi: e Graziella, la *gnoccolara* o la venditrice di *gnuoccole*, è tale nel senso proprio e nel metaforico. Abbandonata dal marito poco dopo il matrimonio per certa strana gelosia, giovane e pia-

---

[1] Venezia, 1720.

[2] Roma, Buagna, 1711.

[3] Napoli, Paci, 1725.

[4] Napoli, Mosca, 1729.

[5] Napoli, Paci, 1728.

[6] Ivi, 1726.

[7] Ristampa di Napoli, 1770.

[8] *La gnoccolara overo li nnammurate scorcogliate*, Napoli, Muzio, 1733.

cente com'è, si vede nella commedia assediata da una folla d'innamorati dei piú varî caratteri e della piú varia condizione, tra i quali si mescola incognito lo stesso marito. Graziella li lusinga tutti in modo che ciascuno si crede il preferito; ma in realtà li tiene tutti quanti a bada, si giova di tutti, riceve doni da tutti e serba la sua onestà. Il caso li disinganna in buon punto, perché il marito, rassicurato dalle cose di cui è stato testimone, si svela e ripiglia con sé la sua onesta Graziella. Il *Notà Pettolone* dello stesso autore [1] è un notaio sciocco, con le sue formole e il suo repertorio di atti, che viene beffato dalle sue innamorate: c'è, nella commedia, un sensale di matrimonio e un ragazzo che vende storie e canzoni e porta imbasciate, comicissimi. Inedita rimase del Trinchera la *Moneca fauza o la forza de lo sango* [2], scritta contro le bizzoche, che, fingendo devozione, s'introducono nelle famiglie a far da ruffiane: la sua eroina è una suora Fesina da Lucca, che in ultimo è costretta ad accusarsi pubblicamente di tutta la sua turpe vita, con evidente imitazione del *Tartuffe* del Molière e ancor piú del *Don Pilone* del Gigli.

Ci avvediamo, nel considerare tutti questi varî generi teatrali, sorti sui primi del Settecento, e cosí rigogliosi e rapidamente propagantisi, di essere all'inizio di un movimento che metterà capo al melodramma regolare, alla commedia di costume ossia di osservazione sociale e alla nuova tragedia: insomma, al Metastasio, al Goldoni e all'Alfieri. Ma per ciò stesso la decadenza, già cominciata in Italia nella seconda metà del Seicento, della commedia improvvisa con le maschere, doveva proseguire irreparabile. E veramente in quella prima metà del nuovo secolo parrebbe quasi che a Napoli non ci fosse pubblico teatro di prosa

---

[1] Napoli, 1738.

[2] Autografa nella bibl. della Società storica napoletana.

(le commedie in prosa, delle quali abbiamo discorso, erano quasi esclusivamente recitate da accademici e filodrammatici), e le compagnie comiche non vi si formassero o non vi venissero, come già un tempo. Il che certamente non sarebbe al tutto esatto, perché nel teatro dei Fiorentini e nel Nuovo, negli intervalli delle opere in musica, e in alcuni teatrini provvisorî e che diremo « di stagione », come quel « baraccone di legno » che si ergeva durante l'estate « nel casino fuori la porta dello Spirito Santo », recitavano compagnie di prosa; e nel 1712 domandava il permesso a tal fine, e per la baracca ora ricordata, la « conversazione dei comici lombardi » [1]. Ma dell'opera artistica o letteraria di costoro non rimangono notizie, e gli accenni che li riguardano si trovano per indiretto a proposito di aneddoti galanti: com'è il caso di quella « comica, che egregiamente disimpegnava la parte di Lucrezia nella tragedia il *Bruto*, rappresentata fuori la porta dello Spirito Santo », e della quale si accese un amico del Capasso, punzecchiato da costui in sonetti, perché la bella gli fu rapita da un altro pretendente, che se la condusse seco nelle delizie di Nisida [2]; o di quell'altra comica detta « Ortensia », che fece smarrire il cervello al pittore Domenico Brandi, il quale la seguí fuori Napoli e ne fu tradito per l'amoroso della compagnia, un tal Giuseppe Antonio de Laurenziis [3]. Anche per questi anni il Plutarco dei comici, Francesco Bartoli, registra parecchi attori, che recitavano a Napoli o che, napoletani, giravano per l'Italia, quali furono Antonio Fiorillo, nella parte d'innamorato, capo di compagnia, e Giuseppe Sansò, altro « in-

[1] Arch. municipale di Napoli. *Atti originali di fortificazione*, vol. XIV, f. 141.

[2] *Sonetti*, ed. cit., pp. 35-6.

[3] De Dominici, *Vite*, IV, 374-5.

namorato », che recitava in quella stessa compagnia; Placido Grani e sua moglie Serafina, attrice valentissima; Giuseppe Ristori, anche « innamorato » e capocomico; il « Pantalone » Pietro Spolverini e sua moglie Anna, detta la « Cardellina », napoletana; il « Coviello », Giacomo Ragozzini, che era stato prima usciere della Vicaria, e fece parte in Parigi della celebre compagnia del Reggente, diretta da Luigi Riccoboni [1]. Napoletano era quel capocomico che Carlo Goldoni incontrò giovinetto nel suo allegro viaggio per mare a Chioggia, e di cui il nome è dimenticato pel soprannome di « Florindo dei maccheroni », perché divorava grandi piatti di maccheroni sul teatro, in tutte le occasioni, perfino nel *Convitato di pietra*: il Goldoni lo ricorda poi, circa il 1730, nella compagnia di Carlo Veronese, fatto vecchio e passato da amoroso a « re » in tragedia e a « padre nobile » in commedia [2].

Il Bartoli ricorda anche un « Pulcinella » Vittorio Bonanni, un « Capitano Spacca » Nicola Boniti, un « Tartaglia » Nicola Cioffo, un secondo Zanni « Pannocchia », Silvestro Chiariani [3]: parecchi dei quali erano, com'è chiaro, comici di piccole compagnie composte di mestieranti e improvvisanti burleschi, « istrioni », come allora si chiamavano. E a Napoli esisteva, infatti, già in quel tempo, un teatro « d'istrioni », le cui origini svegliano la nostra curiosità, perché da esso sorse poi, attraverso varie vicende, il celeberrimo teatrino napoletano di « San Carlino », che nella sua realtà di pietra abbiamo visto sparire pochi anni fa (1884) e nella sua realtà spirituale sopravvive tuttora nella compagnia comica di Eduardo Scarpetta, detto « Sciosciammocca », ultima delle molte formatesi in quel luogo. Il

---

[1] Bartoli, op. cit., e Rasi, op. cit., sotto i nomi.

[2] Oltre le *Memorie* del Goldoni, cfr. Bartoli, op. cit., II, 3-4.

[3] Op. cit., sotto i nomi.

teatrino fu aperto, a quanto sembra, circa il 1720 [1], al posto dove poi rimase per più decennî, accanto alla porta principale della chiesa di San Giacomo degli spagnuoli, sotto la congregazione, e vi si scendeva per una gradinata: gli stessi comici, che colà recitavano le loro farse, nell'estate si trasferivano in un baraccone di legno che si soleva costruire fuori la Porta Capuana [2]. Tra costoro regnava il Pulcinella, ma non solo tra essi, perché le recite col Pulcinella si facevano anche per le piazze, nei palchi improvvisati e nei teatrini portatili di burattini, che presero poi il nome di *guarattelle* (ossia « bagattelle », dai bagattellieri). In quei palchi e in quei teatrini furono rappresentate e cantarellate in quel tempo alcune composizioni drammatiche popolari, che sono sopravvissute in libercoli popolari, e fino a qualche anno fa ancora si udivano nel Largo del Castello o del Molo: come la « canzone di Zeza », ossia un breve dramma in versi tra Pulcinella, sua moglie Zeza, sua figlia Tolla e il pretendente di costei, lo studente calabrese don Nicola [3]; e il contrasto di Annuccia e Tolla, rispettivamente madre e moglie di Pulcinella, coi lamenti del pover'uomo che invano procurava di metter pace tra le due.

---

[1] Supplica del 1759 dei comici di quel teatro al re, dove si dice: « da quarant'anni a questa parte sempre si son rappresentate comedie in quel teatro ogni giorno ». Carte *Teatri*, fascio 12.°

[2] Supplica del 1754 di Giuseppe d'Amato. Carte cit., fascio 10.°

[3] La si veda in appendice a questo volume, n. V.

XII

Il nuovo melodramma: Pietro Metastasio a Napoli.

Anche il melodramma risentí del nuovo indirizzo del gusto e della cultura, e cominciò a liberarsi dalla gonfiezza e dalla rozzezza dei librettisti del Seicento e ad espungere da sé le parti buffe. E già dal 1704 giungevano da Venezia ai teatri di Napoli piú corretti melodrammi, tra i quali alcuni assai ben condotti di Apostolo Zeno. Senonché a Napoli trovavano il piú volte nominato guastamestieri Carlo de Petris, poeta del teatro di San Bartolommeo oltreché dei Fiorentini, il quale vi reintroduceva le parti buffe, che per l'appunto il riformatore Zeno aveva escluse. Ciò si osserva, per esempio, nella *Fede tradita e vendicata* del Silvani, dato al San Bartolommeo nel 1707, e nella *Regina di Macedonia*, dato nel 1708, ed entrambi « adattati al gusto di Napoli » dal De Petris; e nel *Lucio Vero* dello Zeno, dato nel 1707 ai Fiorentini, nel quale (avverte l'impresario) « molte cose erano state tolte e molte aggiunte, specialmente le parti giulleresche del Curullo e della Fiammetta ». Né sembra che si riuscisse allora a mettere qualche freno alle stravaganze delle vesti dei cantanti; perché Andrea del Pò, impresario del San Bartolommeo, dové innanzi al libretto della *Incoronazione di Dario* (1705) scusarsi: che « se intorno alle vesti di alcuni dei rappresentanti o degli altri che comparivano sul teatro » non si ve-

deva « l'osservanza dei costumi », tutto ciò era da « ascrivere al genio dei medesimi ».

Con libretti così rabberciati e con quelli genuini dello Zeno, o anche di qualche poeta locale come l'abate Nicola Giuvo, si tirò innanzi, componendo ad essi le musiche i più celebrati maestri della scuola musicale napoletana che era allora nel maggior fiore: lo Scarlatti e il Porpora, il Sarro e il Leo, il Vinci e lo Hasse detto il Sassone; nel 1709 si ebbe una pastorale dello Hændel, *Aci e Galatea* [1] e dello stesso, nel 1713, l'*Agrippina* e, nel 1718, il *Rinaldo*. Ma fu proprio in Napoli che, pochi anni dipoi, si compiè la più elegante riforma del melodramma, perché qui rifulse per la prima volta la poesia di Pietro Metastasio.

Narrano i biografi settecenteschi, e ripetono quelli che son venuti dopo, che il Metastasio, morto che fu il Gravina nel 1718, sperperata l'eredità raccolta, abbandonò Roma per Napoli, dove si acconciò presso un « paglietta », un avvocato Castagnola, nemico della poesia, il quale si fece da lui promettere che non avrebbe scritto più versi per attendere unicamente alla professione del legale. Ma se il Metastasio tentò questa professione ed ebbe a guida (come egli medesimo dice nelle sue lettere) « nel procelloso mare del foro partenopeo » il « chiarissimo prima avvocato e poi consigliere Castagnola », il quale gliene scoperse i « perigliosi scogli » e gl'insegnò « a reggersi su quelle acque » [2], non sembra, per altro, che il Castagnola fosse quel gran nemico della poesia, che la fama narra; perché

[1] A. Ademollo, *G. F. Hændel in Italia* (Milano, 1889), pp. 23-4.

[2] Lettere ed. dal Mattei, *Memorie per la vita del Metastasio*, ed. nap. delle *Opere*, XIII, pp. xxviii-xxx. Il Castagnola aveva pubblicato una dissertazione: *Filippo quinto monarca legittimo della Spagna overo dimostrazione dei diritti del catolico e glorioso monarca* ecc. *per la successione della monarchia di Spagna e di tutti i regni e dominî a quella uniti* (Napoli, 1704).

anzi nella sua casa si adunava, almeno negli anni seguenti, un'accademia letterario-poetica [1]. E non sembra vero nemmeno che il Metastasio facesse quella promessa, o, se la fece, la violò di certo più volte; perché del 1720, e composto in Napoli, è l'epitalamio per le nozze del principe di Belmonte con Anna Francesca Pinelli di Sangro; e dedicato con lettera da Napoli del 30 maggio 1721 alla contessa di Althann Marianna Pignatelli è l'*Endimione*.

Il 28 agosto 1721, dovendosi celebrare il natalizio della imperatrice Elisabetta, che era allora incinta (e si sperava da lei quel figliuolo maschio, che poi non nacque e che, se fosse nato, avrebbe tolto l'appicco alla lunga guerra della successione d'Austria), il viceré Marcantonio Borghese volle far festa maggiore del solito, e, chiamato a sé il Metastasio, gli manifestò il suo disegno. Il Metastasio sulle prime ricusò l'incarico della poesia per non mancare alla promessa, ma accettò poi con l'intesa che il suo nome sarebbe rimasto segreto e compose gli *Orti Esperidi*. Questa sua poesia fu musicata dal Porpora e cantata dalla Marianna Bulgarelli detta la « Romanina », che allora si trovava in Napoli (dove aveva già cantato altre volte nel '14-5, e nel '19-21), dall'Antonia Merighi, e da Giovambattista Pinacci, Antonio Pasi e Giovanni Ossi. Piacque tanto che sorse vivissima curiosità di sapere chi fosse l'anonimo poeta; e sebbene la principessa Borghese avesse fatto spargere la voce che quei versi erano venuti da Roma, la Bulgarelli, che era stata assai applaudita nella parte di « Venere », tanto cercò che scoperse alfine il poeta nell'abatino Metastasio.

Questi aneddoti narrano anche i precitati biografi. Ma come va, domando io, che s'ignorasse l'autore dei versi, se il libretto degli *Orti Esperidi* è preceduto da una lettera di dedica alla principessa Borghese in data del 28 agosto

[1] Diodati, *Vita di Ferdinando Galiani* (Napoli, 1788), p. 8.

1721, e con sotto la firma a tutte lettere dell' « umiliss. devotiss. etc. oblig. servitore: Pietro Metastasio »?[1]. — Comunque, la cantata degli *Orti Esperidi* fu, per quel che sembra, il principio della relazione che si stabilí, tra di materna protezione e tra di amore, della cantante Bulgarelli col giovane Metastasio. Il quale, messe da banda le pandette e i codici, formò una sola famiglia con la Marianna e col suo bravo marito, il signor Domenico; ed entrò a vivere nella società, che meglio si confaceva alle sue tendenze naturali, dei poeti, maestri di cappella e virtuosi di musica.

Il 28 agosto del seguente anno 1722 per la medesima ricorrenza egli componeva l'*Angelica*, musicata dal Porpora[2], in cui la parte di Medoro fu sostenuta da un giovane diciassettenne, di nome Carlo Broschi e di soprannome « Farinello », che cominciava ad acquistarsi fama in Napoli. Cosí il maggior poeta teatrale del secolo e il maggior cantante nascevano insieme alla vita delle scene[3]; onde, nell'amicizia che li legò tra loro per oltre cinquant'anni, il Metastasio soleva chiamare l'altro « caro gemello » e « gemello adorabile », e talvolta, memore del tempo passato insieme in Napoli, gli scriveva in dialetto napoletano[4].

---

[1] Gli *Orti Esperidi*, componimento drammatico da cantarsi in occasione del felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. Catt. R. Maestà di Elisabetta Augusta Imperatrice Regnante per comando dell'Illustriss. et Ecc.mo sig. D. Marcantonio Borghese, etc., In Napoli, 1721, per Francesco Ricciardo, stamp. del R. Palazzo. Vi sono aggiunte le figure della cuccagna, dell'apparato della sala e del palco, e quelle del « rinfresco », o, come ora si direbbe, del *buffet*.

[2] Napoli, Mosca, 1722: cfr. Mattei, *Elogio del Jommelli*, nelle *Opere*, ed. cit., XIII, p. lvii.

[3] Nota del D'Ayala alle *Lettere* del Metastasio (Vienna, 1795), I, 293.

[4] *Lettere disperse*, ed. Carducci (Bologna, 1883): si vedano quelle del 7 dicembre '48, 6 settembre '49, 13 giugno '60.

Anche nel 1722 furono composti la *Galatea*, rappresentata nella casa del duca di Monteleone[1], e l'epitalamio per le nozze del principe della Rocca Filomarino con Maria Vittoria Caracciolo, e nel 1723 l'altro per le nozze di un Gaetani di Laurenzana con una Sanseverino di Bisignano.

Partita da Napoli dopo il carnevale del 1723 la Faustina Bordoni, virtuosa dell'Elettore Palatino, tornò al San Bartolommeo la Bulgarelli, che insieme col Nicolino e coll'Annibalino (il tenore Annibale Pio Fabri) vi cantò nella primavera e nell'autunno il *Siface*, musica di Francesco Feo, e l'*Amare per regnare* del Porpora. Nel novembre 1723 quella compagnia fu sostituita da un'altra, in cui la prima donna era la Vittoria Tesi, giovane allora di ventitré anni, che per la prima volta si faceva ammirare in Napoli[2]. Intanto, il Metastasio era tutto profondato nel lavorare un dramma per la Bulgarelli: la *Didone abbandonata*, che, con la musica del Sarro, venne rappresentato al San Bartolommeo nel carnevale del 1724, sostenendo la Bulgarelli la parte di « Didone » e il Nicolino quella di « Enea »[3].

È questa la prima data luminosa nella storia letteraria del melodramma italiano e nell'opera del Metastasio. E, nonostante che la musica del Sarro non fosse molto felice[4], grande fu l'applauso del pubblico napoletano per quel dramma rapido, chiaro, senza gonfiezze, senza inutili buffonerie, dove le situazioni sono con tanta arguzia effigiate e tutto è detto con mirabile facilità ed eleganza.

---

[1] MATTEI, l. c.

[2] Sulla Tesi, ADEMOLLO, in *Nuova antologia*, 15 luglio 1889.

[3] MATTEI, l. c., pp. LVII-LXI. La dedica degli impresarî Nicola Galtieri e Aurelio del Pò è ristampata nelle *Lettere disperse*, ed. Carducci, pp. 434-5. Il libretto originale finora non è stato ritrovato, per ricerche che io ne abbia fatte.

[4] MATTEI, l. c. La partitura del Sarro si serba nell'Archivio musicale del Collegio di musica di Napoli.

Quelle esclamazioni, quelle sentenze, quelle risposte calzanti ed epigrammatiche, passarono di bocca in bocca e diventarono subito popolari. E Didone-Bulgarelli innanzi a Jarba col suo « Quel ch'ora è don, può divenire omaggio (Com'altiero è costui!). Siedi e favella » ; e Jarba, che alla dimanda di Arbace: « Qual ti sembra, signor? » risponde: « Superba e bella! » ; e l'arietta di Didone: « Son regina e sono amante ecc. », e l'altra del re: « Son qual fiume che gonfio d'umori ecc. », ed Enea-Nicolino col suo: « Io sono il traditor, son io l'ingrato... Ma tanta fedeltà veder non voglio! »: fecero andare in visibilio gli uditori. Tutta quest'ultima scena (scena così detta della « gelosia ») fu suggerita al Metastasio dalla stessa Romanina, che, oltre ad essere eccellente cantante, era attrice abilissima. Calata la tela alla fine del primo atto, dopo il soliloquio di Enea e l'arietta: « E intanto, confuso Nel dubbio funesto », si rialzò poco stante, per dar luogo al primo degli intermezzi buffi, composti dallo stesso Metastasio [1] e cantati dai buffi del teatro, Gioacchino Corrado e Santa Marchesini. Solite scenette di vita teatrale, quasi a mostrar dopo la scena il dietroscena; nelle quali l'impresario Nibbio viene ad invitare la virtuosa Dorina, che fa la difficile e comincia col dichiarare che ha già « quattro o cinque impegni », e poi adduce per iscusarsi di non conoscere la lingua del paese: al che l'impresario la rassicura che « il libretto non dev'esser capito.... Si canti bene e non importa il resto », e, quanto ai recitativi, non è il caso

---

[1] Cfr. Mattei, l. c., p. lx, e *Memorie per la vita del Metastasio*, pp. xli-ii. Lo Scherillo (*Storia* cit., p. 105-6) manifesta su ciò qualche dubbio; ma essi sono di gran lunga superiori ai soliti intermezzi, e quel che può sembrare difetto di eleganza nello stile si spiega col genere stesso che richiedeva la riproduzione realistica del parlare corrente, e tutt'altro che elegante, di quei tempi.

di darsene pensiero, perché, durante essi, « l'udienza ha l'uso di ciarlare ». E alla fine del secondo atto, quando la Bulgarelli ebbe cantato: « Va lusingando amore », impresario e virtuosa ricomparivano, Dorina litigando coi sarti sull'abito che le stava male, perché « un manto alla reale Deve aver dieci palmi e piú di coda ».

La *Didone* piacque tanto che fu ripetuta (dice il Mattei) anche nella quaresima [1]: fu poi data a Venezia con la musica del Sarro e a Roma con quella dello Scarlatti, e il Metastasio partí per Roma coi Bulgarelli [2]. A Napoli successero alla Romanina altre virtuose, la Tesi, Diana Vico, Anna Strada detta la « Stradina », Anna Guglielmini, ma vi rimase ancora per qualche tempo il Farinello, che nel 1725 insieme con la Tesi rappresentava nel *Florindo*, favola boschereccia data per le nozze del duca di Canzano con Laura Caracciolo [3].

Le ultime assai belle stagioni teatrali del San Bartolommeo erano dovute agl'impresarî Nicola Galdieri e Aurelio del Pò; ma, come accade agl'impresarî troppo amanti dell'arte, i loro affari andarono male, a segno che il povero Del Pò, rimasto debitore della cantante Stradina di duemila ducati, « non avendo modo di soddisfarla, la contentò col prendersela per moglie » [4]. L'impresa del San Bartolommeo fu assunta nel 1725 da Angelo Carasale, che, come abbiamo detto, l'anno prima aveva costruito il « Teatro Nuovo » e ne teneva l'appalto insieme col De Laurentiis. Era il Carasale figliuolo di un fabbro, ma, vivo e ver-

---

[1] Mattei, l. c., pp. LX-LXI.

[2] Da Roma, 15 settembre '25, è datata una sua lettera nella raccolta del Carducci.

[3] Napoli, Ricciardi, 1725.

[4] Relazione dell'Uditore dell'esercito, 9 marzo 1737, in Carte *Teatri*, fascio 2.o

satile d'ingegno e operosissimo, aveva fatto fortuna negli appalti del ferro e delle provigioni per l'armata, assai protetto dal viceré austriaco cardinale di Althann [1].

Con l'impresa del Carasale, il San Bartolommeo riebbe per la stagione del 1726-27 la Bulgarelli, e con essa tornò a Napoli il Metastasio, del quale fu messo in iscena nel carnevale, con musica del Sarro, il secondo dramma *Siroe*, dove la Bulgarelli fece Emira. Qualche anno dopo, egli ricordava in una lettera alla Bulgarelli di aver assistito insieme con lei alla prova della commedia *Il cicisbeo sconsolato* in casa dell'abate Belvedere [2]; e la data del 1727 ha infatti un manoscritto napoletano [3] di quella commedia del Fagiuoli. Ripartirono poi entrambi per non rivedere piú Napoli, dove nel 1730 si dette il quarto dramma metastasiano, l'*Ezio*; e nel 1732 il terzo, il *Catone in Utica*, nel quale la parte di Cesare fu cantata dalla Lucia Facchinelli. In quel tempo il Metastasio, stabilitosi in Vienna, cominciava a irraggiare il mondo intero e a fugare dai teatri quasi tutti i melodrammi di altri autori, lasciandovi a regnare solamente i suoi.

Ricorderò, circa quel tempo, tra le virtuose che cantarono al San Bartolommeo, la Francesca Cuzzoni Sandoni nel 1730, e nell'anno seguente di nuovo la sua rivale, la Faustina Bordoni Hasse, eccellente questa (al dire del Fétis) nell'esecuzione dei pezzi brillanti e difficili, quella nel canto patetico ed espressivo; nel '27-28, la Barbara Stabile detta la « Barbarina » e la Giustina Turcotti; e dei cantanti, nel 1728-9 Giovanni Carestini e Antonio Bernacchi, nel '30 Carlo Scalzi e Francesco Tolve, nel '32 il « Gizziello »,

[1] *Istoria di Napoli*, ms. cit., III, 65 sgg.; e *Cronaca di Napoli dal 1700 al 1730*, ms. della Soc. storica napoletana, pp. 44-5.

[2] Lettera da Vienna del 23 gennaio '32.

[3] Posseduto dal signor Luigi Volpicella.

ossia Gioacchino Conti, allievo del maestro Domenico Gizzi. Anche sono questi gli anni della breve fioritura del Pergolese, che nel 1731 dava al San Bartolommeo la *Sallustia*, e poi il *Ricimero*, che piacquero poco, e nel 1733 *Il prigioniero fortunato*, cui era aggiunto il celebre intermezzo della *Serva padrona* (la serva che si fa sposare dal padrone), su parole del Federico, eseguito da Gioacchino Corrado e da Laura Monti [1].

[1] Se ne veda il testo in appendice, n. VI.

XIII

Gli ultimi anni del San Bartolommeo e i primi del teatro San Carlo.

Abbiamo attraversato quasi senza avvedercene i ventisette anni del dominio austriaco, perché, a dir vero, tra quei viceré mandati da Vienna non si ebbero mecenati del teatro, come erano stati tra gli spagnuoli il Monterey, l'Oñate e il Medinaceli; anzi gli austriaci avevano finito col togliere, per lesineria, al San Bartolommeo il sussidio annuo di tremila ducati, messo in uso dagli ultimi viceré spagnuoli [1]. Ma, occupata Napoli dall'infante don Carlo di Borbone, e ricostituito il regno dopo oltre due secoli di viceregno, nella generale riforma dell'amministrazione promossa dal nuovo re, anche il teatro fu oggetto di provvedimenti e di dispendî, come non mai per l'innanzi.

Vero è che re Carlo Borbone era tutt'altro che uno spirito artistico: non gustava la poesia, e meno ancora la musica. « *Cet homme assurément n'aime pas la musique!* », esclamava il presidente De Brosses, che lo scorse nel palco

---

[1] Tutte le notizie che seguono, quando non siano accompagnate da particolare citazione, s'intendono tratte dalle carte dell'Amministrazione dei Teatri (Archivio di Stato, Segreteria di Casa reale), le cui precise indicazioni si trovano nella prima edizione di questo lavoro, e sarebbe qui affatto superfluo ripetere.

reale ciarlare durante una metà dell'opera e dormire l'altra metà [1]. Ma, in compenso, possedeva altissimo il sentimento del regio decoro, e volle perciò che tutto nella sua corte fosse splendido; e come fu gran costruttore di palagi e di ville, cosí diresse subito lo sguardo alle cose dell'arte teatrale in Napoli. E già nel maggio del 1734 il capitano della sua guardia, Lelio Carafa marchese d'Arienzo [2], gli faceva relazione circa le non liete condizioni dell'impresa del San Bartolommeo, e gli consigliava di ristabilire il sussidio e cangiare l'impresario. Furono allora chiamati nuovi cantanti, tra i quali il soprano Gaetano Maiorana detto il « Caffarello », e dato nell'ottobre 1734 l'*Adriano in Siria*, musica del Pergolese, che per altro « non incontrò molto ». Ma l'anno dipoi si cangiò ancora impresario, e si ricorse daccapo ad Angelo Carasale, il quale, dopo aver patito alcuni rovesci, si era risollevato e aveva perfino ottenuto dal nuovo re gli appalti delle fortezze del regno e della villa di Capodimonte. Il Carasale si dette all'opera con la solita sveltezza e abilità, e trattò con tutti i principali cantanti e ballerini e direttori di scene d'Italia: tenendosi in continua corrispondenza prima col capitano della guardia e poi col principe Corsini, che successe a costui nella soprintendenza dei teatri (mentre sulla polizia teatrale continuava a invigilare l'uditore dell'esercito). Nella stagione del 1735-36 si andò innanzi alla meglio con la *Nemica amante* (dove comparvero per l'ultima volta le « parti buffe »), con la *Merope* e col *Cesare in Egitto*; ma per la nuova del 1736-37 giunsero il soprano Carestini, stipendiato con seicento doble, il tenore Amorevoli, la Tesi e i ballerini diretti

---

[1] *Le président de Brosses en Italie, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, ed. Colomb (Paris, 1858), I, 383.

[2] Si veda intorno a lui Croce, *Aneddoti e profili settecenteschi* (Palermo, Sandron, 1915), pp. 63-5.

da Francesco e Chiara Aquilanti; e si ebbero « balli speciosissimi, giammai in questa capitale osservati ». Le opere furono nel novembre l'*Alessandro nelle Indie*, musica del Sarro, e nel dicembre il *Farnace*, musica del Leo.

Senonché il teatro di San Bartolommeo non solo mal si prestava allo spiegamento di ampie scene, ma era troppo angusto per la nuova fastosa corte e pel nuovo concorso degli uditori (a segno che il re dové far « insinuare » ai « cavalieri », ossia alla nobiltà, che fossero andati anche in platea, « come si usa in ogni altro paese »), e per dippiú si trovava situato in luogo poco conveniente per il sovrano, che ora doveva frequentarlo. Onde già a mezzo del 1736 si cominciò a vagheggiare il pensiero di un teatro da costruire di pianta in luogo piú adatto; e poco dopo s'iniziarono trattative con la Santa Casa degli Incurabili, la quale nell'aprile 1737 cedette al re il San Bartolommeo, mercé un assegno annuale di duemiladugento ducati. Contemporaneamente si prese a studiare le piante dei maggiori teatri d'Italia, specialmente dell'Argentina di Roma e di quello di Verona; e l'ingegnere spagnuolo, colonnello Giovanni Antonio Medrano, presentò il disegno del nuovo teatro da far sorgere accanto alla reggia. Il disegno, con alcuni ritocchi, fu approvato nel marzo del 1737, firmandosi il contratto di appalto col Carasale sul calcolo di una spesa di ducati settantacinquemila, compreso il prezzo del San Bartolommeo, e con l'obbligo di consegnare il teatro nell'ottobre dello stesso anno, compiuto in ogni parte, salvo le scene, che sarebbero state a carico del futuro impresario.

Il teatro, che fu il San Carlo, intitolato al nome del nuovo re, venne eseguito, infatti, rapidamente, in poco piú di sette mesi, dal marzo all'ottobre. Nel luglio fu smantellato il San Bartolommeo, del quale si adoperò pel nuovo teatro il legname che era buono, e al cui posto il Carasale edificò una chiesetta, che ancora esiste, inaugurata nel

settembre del 1738 [1], con la dedica a Santa Maria delle Grazie o della Mercede, chiamata ora comunemente « la Graziella ». Il 23 ottobre del 1737 si scoprí « la maestosa facciata del teatro... con su la porta una grande arma e quattro statue di stucco a somiglianza di marmo », e recante l'iscrizione, che fin dal giugno era stata composta dal Tanucci e diceva cosí:

CAROLVS . VTRIVSQVE . SICILIAE . REX .
PVLSIS . HOSTIBVS . CONSTITVTIS . LEGIBVS . MAGISTRATIBVS .
ORNATIS . LITTERIS . ARTIBVS . EXCITATIS . ORBE . PACATO .
THEATRVM . QVO . SE . POPVLVS . OBLECTARET .
EDENDVM . CENSVIT .
ANNO . REGNI . IV . CH. R. MDCCXXXVII . [2]

Intanto, quasi tutta la nobiltà napoletana, che aveva già palchi in proprietà ossia in fitto perpetuo nel San Bartolommeo, si affrettò a far domande per riaverli nel nuovo teatro, gareggiando circa il posto piú o meno vicino al palco reale, che era situato nel centro: le file erano sei, e le prime quattro furono dichiarate « nobili ». E poiché la spesa complessiva della costruzione del nuovo teatro era calcolata a circa centomila ducati, e il re vi contribuiva del suo con circa trentaduemila, compreso in essi il valore del San Bartolommeo, il resto della somma fu coperto col vendere i palchi, da quelli di prima e seconda fila, il cui prezzo era stabilito in ducati 770, a quelli di quarta, che si davano per 580. Oltre la proprietà, si pagava il fitto annuo per l'opera (la cui spesa complessiva annua era calcolata a ducati ventiseimila); e il fitto fu anche stabilito fin da principio di ducati 230 per la prima e seconda fila,

---

[1] *Gazzetta di Napoli*, n. 39, 9 settembre '38.

[2] Fu tolta nella ricostruzione del teatro, seguita all'incendio del 1816.

200 per la terza e 180 per la quarta, e di tre carlini per il biglietto serale di platea. La soprintendenza insieme con la polizia del teatro rimase affidata all'uditore dell'esercito; e fu stabilito un regolamento con cui si proibiva a chiunque di andare sulle scene, di battere le mani o accendere lumi per plauso, e di chiedere il *bis* (il re si serbava il diritto di chiederlo lui), si escludevano dalla platea i servitori di livrea, e si aboliva la « taverna » che era già nel San Bartolommeo, permettendone solo una nel vicolo della Cagliantese, di fronte al teatro.

Assai accurata fu altresí la preparazione per la stagione di opere, con cui sarebbe stato inaugurato il teatro; e pei libretti fu fermato che dovessero essere tutti e tre del Metastasio, perché (scríveva l'uditore dell'esercito nel marzo del 1737) « non è dubbio che tra i poeti, i quali nel secolo presente fioriscono nella composizione dei drammi, il piú concettoso e che il carattere dei finti sovrani e delle parti eroiche meglio vesta e fornisca, egli è il rinomato Pietro abate Metastasio, che, sebbene sotto altro rimoto cielo soggiorni, nulladimeno in questa capitale, dove principalmente le scienze apprese, può dirsi sia ancor tra noi, per rapporto alle sue opere che da tempo in tempo si son qui sparse e provengono ». Pei maestri di cappella la scelta cadde sul Sarro, « uomo molto sperimentato », sul Leo e sul Porpora, che da quindici anni dimorava lungi dalla patria, « chiamato sempre e trattenuto nei principali teatri d'Europa », e sebbene nelle molte commedie musicate a Napoli quando era assai giovane non avesse riportato un « applauso generalissimo », si era fatto di lui buon prognostico e doveva ora tenersi « molto piú migliorato ». Per cantanti furono impegnati, tra gli altri, l'Amorevoli e Mariano Niccolini detto il « Marianino », e per le donne la Tesi e l'Anna Peruzzi, detta la « Parrucchierina ». Per quest'ultima si dové dirimere una gara sorta con la Tesi;

giacché la Peruzzi non voleva tollerare accanto a sé un'altra prima donna, e a stento fu dato persuaderla che nell'*Achille in Sciro*, che era la prima opera, la Tesi sosteneva la parte di Achille, il quale, sebbene comparisse vestito da donna, era uomo, e doveva essere rappresentato da « persona di piena voce, di competente alta statura e di proporzionato spirito, onde nell'agire sia sollecita ed ardente »: dalla Tesi insomma, ch'era un donnone, e non da lei, Peruzzi, che, sebbene « virtuosissima cantatrice soprana », non aveva « voce di molto corpo ed era di statura piccola ».

Il teatro San Carlo fu inaugurato il 4 novembre, giorno di San Carlo, con l'*Achille in Sciro*, come si è detto. « Vi era accorso (scrive la *Gazzetta di Napoli* del 5 novembre) di persone distinte un incredibile numero; si videro tutti i palchi riempiuti di dame, adorne di ricchissimi abiti e di preziosissime gemme, come altresí di cavalieri in abiti di sfarzosissima gala, ad oggetto di appalesare in sí gioiosa congiuntura l'interno giubilo loro ». Ne' cinque palchi a destra e nei cinque a sinistra del palco reale si affollava la corte di re Carlo; e seguivano dall'un lato e dall'altro i palchi del cardinale Acquaviva d'Aragona, del principe di Francavilla, del duca di Maddaloni, del principe di Stigliano, del principe di Avellino, del principe della Riccia, del duca di Belcastro, e via discorrendo, in modo che si vedeva intorno al nuovo re, disposta come in solenne rassegna, tutta la nobiltà dell'antico Reame.

La rappresentazione cominciò con un prologo, nel quale innanzi al Genio reale si presentavano la Magnificenza, la Gloria e la Celerità, e la prima diceva:

> Genio real, di già compita è l'opra,
> che seppe concepir tua vasta idea:
> ecco il nuovo, sublime, ampio teatro,
> di cui piú vasto Europa ancor non vide...

e la Celerità vantava a ragione che:

appena
sette volte nel cielo
della luce non sua
Cintia comparve d'ogni intorno adorna,
che da profondi abissi,
eguale al mare, alzossi l'alta Mole
a contrastar con la region del sole:
ed il Tempo fugace,
padre dell'opra stessa,
mentre l'ampio edificio eretto vede,
fra suoi stupori involto, appena il crede.

La scena (lavoro del più celebre coreografo di quei tempi, Pietro Righini) presentava un magnifico tempio con due larghe gradinate, circondato da portici che formavano una grande piazza; e tra gli intercolonnî si scorgeva da un lato il bosco sacro alla deità e dall'altro la marina di Sciro. Il coro delle baccanti cominciò:

Ah, di tue lodi al suono,
padre Lieo, discendi;
ah, le nostre alme accendi
del sacro tuo furor!

E vennero innanzi Anna Peruzzi « Deidamia » e Vittoria Tesi « Achille »; e Deidamia palpitò a scorgere da lungi apparire le navi che recavano Ulisse: « Oh dei! Vien meco! ». « Di che temi, mia vita? Achille è teco! ».

L'ammirazione che destò il nuovo teatro, compiuto in tempo cosí breve da parer miracolo, dové dar origine alla leggenda, narrata dal Colletta: che il re, lodando in pubblico la sera dell'inaugurazione il Carasale, notò che « sarebbe stato maggior comodo della regal famiglia passare dall'uno all'altro edifizio per cammino interno »; e il Carasale abbassò gli occhi, ma, al termine dello spettacolo, si ripresentò all'uscita del palco, pregando il re di « rendersi alla reggia per interno passaggio da lui bramato ».

« In tre ore, abbattendo mura grossissime, formando ponti e scale di travi e legni, coprendo con tappeti ed arazzi la ruvidezza del lavoro, con panneggi, cristalli e lumi, l'architetto fece bello e scenico quel cammino: spettacolo quasi direi più del primo lieto e magico per il re »[1]. Dico « leggenda », perché di tutto ciò non è alcuna traccia nelle memorie dei contemporanei, né nelle carte dell'amministrazione dei teatri; tra le quali anzi ho ritrovato un *Piano che si forma per dar sistema* ecc., anteriore di certo al giorno dell'inaugurazione, nel quale si dice che il re contribuiva di suo con trentaduemila ducati, considerate « le spese particolari erogate in detta fabbrica per maggior suo dovuto servizio, così nel corridoio per passar coverto dalla corte in teatro, come nel piccolo appartamento dietro il suo palco, maggior magnificenza degli ornamenti della porta grande e appedamento negli appartamenti vicino al palazzo vecchio ».

Il teatro San Carlo fu assai ammirato da tutti i forestieri, che capitavano in Napoli: il De Brosses lo diceva « *une pièce qui épouvante par sa grandeur et sa magnificence* », il cui palcoscenico era esso solo più grande « *que toute la salle de l'opéra de Paris et large à proportion* »[2]. E l'architetto e severo critico d'arte Francesco Milizia, nel suo libro *Del teatro*, lo descriveva e giudicava nel seguente modo: « Il San Carlo è a ferro di cavallo, vale a dire è un semicircolo i cui estremi si prolungano in linee quasi rette, che si vanno fra loro accostando a misura che si avvicinano alla scena. Il maggior diametro della platea è di circa settantatré piedi parigini ed il minore di sessantasette, e vi sono sei ordini di palchetti con un superbo

[1] *Storia*, I, 4, 49.

[2] *Lettres*, ed. cit., I, 384.

palco reale in mezzo del secondo ordine. La costruzione è tutta di pietra; le scale sono magnifiche, spaziosi gli accessi, i vestiboli, i corridoi; l'ingresso, ripartito in tre parti, ha qualche decorazione che poteva essere piú maestosa e piú significante »[1].

Nei primi quattro anni del nuovo teatro, dal 1737 al 1741, impresario rimase l'appaltatore della costruzione, il Carasale. La seconda opera del 1737 fu, come era stato stabilito, l'*Olimpiade*; ma per la terza, poiché il Porpora non mandò la sua musica, fu sostituito l'*Artaserse*, con la musica del Vinci, già dato con gran lode sette anni innanzi, e preceduto da uno spettacoloso prologo per l'annunzio del matrimonio di re Carlo con Maria Amalia di Sassonia. Per il matrimonio poi, e l'arrivo della regina, si ebbe nel 1738 il *Demetrio* con la musica del Leo, e nel luglio dello stesso anno un'opera buffa, *La locandiera* del Federico, musica dell'Auletta; e fu la prima e l'ultima del genere, che si udí al San Carlo, dopo della quale si tornò agl'intermezzi buffi, finché nel 1741 furono definitivamente aboliti anche questi. Nel 1738-39 le tre opere furono la *Clemenza di Tito*, il *Temistocle* e la *Semiramide*; nel 1739-40, la *Partenope* dello Stampiglia, musica del Sarro, l'*Adriano in Siria*, musica del Ristori, e il *Trionfo di Camillo*, musica del Porpora; nel 1740-41, il *Siroe*, la *Zenobia*, nuovo dramma del Metastasio, giunto fresco da Vienna, e l'*Olimpia nell'isola di Ebuda* di un poeta napoletano a nome Andrea Trabucco, che non piacque. In tutti questi anni, sostennero le sorti del teatro il Caffarello e Francesco Bernardi detto il « Senesino », la Tesi, la Peruzzi e una bella e vivace cantante bolognese, Teresa Baratti, che fece strage nei cuori dei napoletani[2].

---

[1] *Del teatro* (Venezia, 1774), pp. 72-80.

[2] De Brosses, *Lettres*, I, 385.

E fu questo il tempo della maggior fortuna di Angelo Carasale, che re Carlo, dopo la costruzione del San Carlo, insigní del grado di capitano, e nella occasione delle sue nozze di quello di tenente colonnello, e se ne valeva come del suo braccio destro in tutte le opere che veniva ordinando in Napoli e contorni. Questo « vile ferraro » fu visto, con grande scandalo, « bene spesso accompagnare il re pubblicamente, stando in piedi appigliato agli ornamenti della real carrozza, discorrendo con qualche confidenza ». Nella sua casa di fronte alla porta piccola della chiesa di San Giacomo degli spagnuoli si recava ogni sera gran folla di gente a corteggiarlo, ed egli dava sontuosi trattenimenti, e spendeva e spandeva nel gioco e in amicizie di donne[1]. Né a temperar l'invidia che l'insolenza della fortuna faceva nascere, egli sapeva da parte sua usare garbo e modestia; ché anzi il favore presso il re e il libero accesso presso i ministri lo rendevano orgoglioso e arrogante. E già qualche ombra era gettata sulla sua persona dalle tante faccende alle quali egli attendeva, e dal tanto danaro che gli passava per le mani, senza che si riuscisse ad aver da lui i conti, che la regia finanza domandava. Quando cominciò a fornirli, egli stesso denunciò le frodi delle quali era stato vittima da parte di molte persone, di cui aveva dovuto fidarsi per fare presto; sicché nel 1739 chiese di essere esonerato di parte degli incarichi che aveva assunti; nel maggio 1741 rinunziò anche all'incarico del teatro San Carlo, sebbene prendesse in cambio l'impresa del Teatro Nuovo. I documenti dell'Archivio presentano a questo punto una lacuna, che non ci lascia intendere le cagioni che determinarono poco dopo la sua caduta. Certo è che il 5 luglio di quello stesso anno il Carasale veniva arrestato e condotto nelle carceri della Vicaria, donde tre mesi dopo fu

---

[1] *Istoria di Napoli*, ms. cit., III, 65-8.

trasferito nel castello di Sant'Elmo[1]. E accadde quel che suole accadere in simiglianti casi, e che un poeta dialettale ci descrive[2] nel seguente sonetto:

Povero Carasale! « Dàlle, dàlle »,
diceno tutte gruosse e peccerille:
e co alluccate e vierze a mille a mille
le contano la vita li sciacalle.
Mo ch'è arreddutto senza no treccalle[3],
ognuno lo canosce, e porzí chille
c'hanno mangiato e chine li vorzille[4],
« Adios, adios! » *le votano le spalle.*
Vecco che chiagne dinto a no mantrullo[5]:
nun è chiamato chiú « sio colonnello »,
e de Napole è fatto lo trastullo.
Ma servarrà de schiecco[6] *a chi ha cerviello,*
che maie fedele è la fortuna a nullo,
e quanno abbotta troppo, riesce a piello[7].

Il Carasale stentò ancora qualche mese nel carcere, ma la mattina del 12 marzo 1742 morí all'improvviso di un colpo apoplettico, e fu sepolto di notte, accompagnato con due sole torce, nella chiesetta della Graziella, da lui, come si è detto, costruita al posto dell'antico teatro di San Bartolommeo[8]. Tutti conoscono la pagina commovente che il Colletta scrive nella sua storia[9] intorno alla misera fine del costruttore del teatro di San Carlo.

---

[1] *Istoria di Napoli*, l. c.
[2] N. Corvo, *Poesie varie*, ms. nella Bibl. di San Martino.
[3] Piccola moneta: « senza un centesimo ».
[4] Riempite le borse.
[5] Carcere.
[6] Specchio.
[7] Idropisia.
[8] *Istoria di Napoli*, l. c.
[9] *Storia del reame di Napoli*, I, 4, 49.

XIV

Il teatrino di corte di re Carlo e le compagnie filodrammatiche.

Quando re Carlo venne nel Regno, aveva ai suoi stipendî una compagnia comica, che recitava nel teatrino di corte; ma in sul finire del 1734 il conte Zambeccari di Bologna, ben pratico di questa materia, riceveva l'incarico di proporne un'altra, e propose quella di Gabriello Costantini, discendente di piú generazioni di comici e che, per essere stato dodici anni ai servigi di Filippo V, era soprannominato « l'Arlecchino di Spagna ». La compagnia del Costantini si componeva allora di undici persone, cioè, oltre lui, della « prima donna » Marta Focari detta la « Bastona » (della quale discorre il Goldoni nelle sue Memorie); del « primo amoroso » Giovanni Verder; del « Pantalone » Giambattista Festa; del « Brighella » Andrea Nelva; della « seconda donna » Francesca Dima; del « secondo amoroso » Carlo Veronese (sul quale, padre di « Camilla » e di « Carolina », si possono vedere notizie non solo nel Goldoni, ma nel Rousseau e nel Casanova); del « Dottore » Andrea Pasquali; della « servetta » Angela Nelva; della « terza amorosa » Pierina Veronese e del « terzo amoroso » Giuseppe Pasquale. E quasi tutti costoro (salvo forse una delle donne, che fu sostituita dalla Caterina Cattoli) lo accompagnarono a Napoli, sulla fine del

1735, stipendiato dal re con mille doppie pel teatrino privato, nel quale il Costantini eseguiva una novantina di recite all'anno. Il Bartoli, che scrisse la biografia del Costantini, narra di un memorando segno di favore che gli dimostrò una volta re Carlo, dicendogli queste scandite parole: « Voi siete un pulito Arlecchino! »[1].

Ma al « pulito » (come a dire, al « garbato ») Arlecchino sorse nel teatrino di Corte un rivale in quel Domenico Barone, barone di Liveri, da noi incontrato nel 1703 tra gli alunni del Collegio dei gesuiti che recitavano la *Clitennestra*, e che, cresciuto negli anni, era diventato autore e concertatore di commedie applauditissimo. Si racconta che, manifestando una volta il re il suo disgusto per alcune sconcezze comiche che gli era accaduto ascoltare, la principessa di Belmonte gli lodò la costumatezza delle commedie del Liveri, onde il sovrano, invogliato, lo chiamò a Napoli[2]; ma altri narra invece che egli l'udí la prima volta in una recita data dal Liveri in Nola[3]. Certo è che la prima commedia che il Liveri recò dal suo feudo di Liveri nel real palazzo fu *La contessa*, nel 1735, della quale il re volle anche godere una replica e che, stampata lo stesso anno[4], ebbe, tra le altre voci di elogio, un sonetto di Giambattista Vico. Seguí nel 1736 *Il cavaliere*, lodata nella stampa da Giuseppe Cirillo e da Niccolò Salerno, il quale ricorda che la gente si recò apposta da Napoli al feudo di Liveri per assistere alla recita, e non si dolse né del viaggio né « di dover vegghiare una notte intera con lunghezza di piú ore nell'ascoltarla ».

---

[1] F. Bartoli, op. cit., I, 189-90: cfr. nello stesso libro notizie della Bastona, del Nelva e del Verder.

[2] Martorana, *Notizie* cit., p. 19.

[3] Villarosa, nota agli *Opuscoli* del Vico, III, 217-8.

[4] Napoli, Mosca, 1735.

Perché le commedie del Liveri duravano d'ordinario sette ore di recita[1], e nella stampa ciascuna di esse occupa un paio di centinaia di fitte pagine. Commedie pessime (nonostante gli elogi del Napoli Signorelli[2]), nelle quali si agita, non si sa mai bene perché, un numero strabocchevole di personaggi, con un intreccio complicatissimo e insieme privo d'interesse, con sequele di scene che non fanno progredire di un passo l'azione e sono piene di cose insulse. Il Liveri non si può dire che scrivesse male, perché non sapeva scrivere addirittura; e la sintassi che egli adopera è al tutto degna della sua lingua, un gergo spagnoleggiante, in cui un personaggio, per esempio, alla domanda: « Ed animo hai? », risponderà: « Di farti agguardar (*spagn.* attendere) lo che (*spagn.* quello che) ne convenga e non l'agguardi »!

Nondimeno, piacevano infinitamente, e re Carlo si sorbiva con grande letizia le sette ore di recita. Il che proveniva dall'abilità grande del Liveri come dispositore di commedie e maestro di attori: egli ordinava la scena in modo (dice il Napoli Signorelli[3]) che vi si potevano « indicare a un tempo diverse azioni e piú colloquî », e presentava « l'immagine parlante di una gran parte della città o di una gran casa ». Gli attori erano da lui esercitati per ogni commedia un anno intero e per piú ore al giorno; e soprattutto curava la mimica, volendo che il sembiante parlasse « piú delle parole », perché nei punti in cui la passione giunge al colmo « l'anima a far mostra di quel che sente s'affaccia nel volto »[4]. Francesco Cerlone ricor-

---

[1] D'Afflitto, *Memorie degli scrittori del regno di Napoli* (Napoli, 1782-94), II, 43-44.

[2] *Storia critica dei teatri*, X, 20-22, e *Vicende*, V, 552-3.

[3] *Storia critica dei teatri*, l. c.

[4] *L'abate* (Napoli, 1741), dedica.

dava: « Un sospiro (ed io stesso ne fui testimonio di vista), un sospiro che esalar dovea un personaggio, concertato dal fu marchese di Liveri, sempre fra noi di gloriosa memoria, un sospiro fu da lui concertato una sera trentadue volte, e nemmeno giunse il povero personaggio, che versava freddi sudori dalla fronte per compiacere l'insigne concertatore, che in quel sospiro cento cose volea che esprimesse in esalarlo; onde passò avanti, riserbandosi a meglio perfezionarlo in appresso. Un sospiro? mi dirà taluno. Un sospiro: e fu me presente e sull'onor mio lo giuro » [1]. E quando mai più si vedranno (aggiunge il Napoli Signorelli) « un'adunanza grande di cavalieri come nella *Contessa*, un abboccamento di due signori grandi col seguito rispettivo come nel *Solitario*, una scena detta del padiglione nell'*Errico*, che metteva sotto gli occhi una corte regale in attenzione d'un grande avvenimento; i personaggi con tutta la proprietà e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali, tacendo e parlando, facevano egualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio, che nulla ha di volgare, prodotto da un'adunanza polita »? [2].

Il Liveri concertò anche pel teatrino di corte nel 1737 il *Partenio* e nel 1740 *L'abate*; e di poi, stabilitosi in Napoli, seguitò a preparare per un intero anno la sua commedia, dando a questo modo nel '41 *Il governatore*, nel '43 *Il corsale*, nel '44 di nuovo *La contessa*, nel '45 *Il Gianfecondo*, e poi la *Claudia*, nel '46 di nuovo il *Partenio*, nel '47 *Gli studenti*, nel '52 l'*Alberico*, nel '55 *Il solitario*, nel '57 *La sirena*. Fino agli ultimi suoi giorni, la preparazione della commedia annuale fu il suo pensiero dominante. Nel '57, ritiratosi in Liveri gravemente infermo, non essendo in

---

[1] F. Cerlone, *Commedie*, vol. XIV (Napoli, 1778), prefaz.

[2] Napoli Signorelli, l. c.

grado di scriver lui « il libretto », affinché la recita non mancasse ne aveva richiesto « don Gaetano Ciccarelli, avvocato napoletano », il quale già gliene aveva fornito un saggio, che gli era piaciuto. Ma nel settembre sua moglie, donna Vittoria Piccolellis, annunziava al re la morte del brav'uomo, con una pietosa lettera nella quale si vede il Liveri fin sul letto di morte intento a provvedere al suo diletto teatrino di corte.

Tra i suoi attori, che, com'egli non cessava di ripetere, erano tutti « galantuomini », si notavano un Donato Caputo, un Francesco Mundo, un Giorgio Scala, un Casimiro e un Pasquale Biserta, un Pasquale Marino, un Domenico Macchia, un Francesco Banci, il già noto pittore e bravo Pulcinella Cristoforo Russo, l'altra nostra vecchia conoscenza Giampaolo de Dominici, e un Domenico Vaccaro, la perla della compagnia, che recitava a meraviglia la vecchia parte del « Napoletano », e, morto nel '42, fu sostituito da un Giuseppe Luciano, pittore.

Per alcuni anni le recite del Liveri non fecero dismettere quelle della compagnia del Costantini, il quale (come si legge nelle carte dei teatri) nel '39 voleva licenziare la Bastona, adducendo a pretesto gli amorazzi di costei in Napoli, e nello stesso anno aveva tra i comici una Teresa Gantini, e l'anno dopo, morta la Cattoli, la sostituiva con una Caterina Rodolfini. Ma la compagnia venne licenziata nel gennaio '44, e re Carlo non volle prenderne un'altra, quantunque nel giugno del '47 un Domenico Giannelli, che faceva « i titoli » ossia gli scenarî delle recite del Costantini, gliene offrisse una assai scelta, nella quale sarebbero entrati prima donna Elisabetta Passalacqua (di cui sono note le avventure col Goldoni), seconda Francesca Dima, terza Elisabetta d'Afflisio, servetta la Nelva, « Dottore » Andrea Nelva, « Pantalone » Rospizio de Antoniis, « Arlecchino » Giovanni Roffi, « assai più bravo del Costantini »,

e « amorosi » Federico Rubino, Gioacchino Limpergher e Giuseppe Franceschini: tutti comici che avevano recitato nei teatri di San Samuele e di San Luca di Venezia. Anche il vecchio Costantini, stanco della vita randagia che faceva in Sicilia, supplicò nel '47 per tornare ai servigi di re Carlo; ma invano, e, qualche tempo dopo, derubato in Palermo di quanto possedeva e che era frutto delle sue lunghe fatiche comiche, andò a morire in Venezia sua patria [1]. La commedia « dell'arte », la commedia « con le maschere », era ormai agli estremi: le buffonerie dell' « Arlecchino di Spagna » dovevano sembrare sopravvivenze di un mondo morto, e non divertivano più nemmeno il re di Napoli, che le aveva ricevute quasi ereditaria consuetudine dalla corte paterna. Le recite del Liveri, in cui la scipitezza dei « libretti » veniva compensata dal realismo meticoloso delle scene, della dizione, della mimica e del gesto, davano anch'esse segno del nuovo periodo, realistico e borghese, nel quale si era entrati.

Altre compagnie filodrammatiche non mancavano allora in Napoli, come quelle del già ricordato La Planca, scolaro del Belvedere, e di Giuseppe Pasquale Cirillo, nella cui casa si davano recite, come altresì in quelle del principe di Sansevero Raimondo di Sangro e del magistrato Vincenzo Borragine. E si ricordano un Gaetano Giordano, che recitava assai bene da « Coviello », e un Carlo Landi, poi giudice della Vicaria, come « innamorato », nella quale parte assai valente era lo stesso Liveri; e il Federico, che rappresentava all'improvviso « con grazia e maestria » un « carattere di curiale di buon cuore, ma burbero e misantropo all'apparenza, che si dice in napoletano *nfaduso*, in francese *bourru* e in castigliano *malgenio* ». Il Li-

[1] F. Bartoli, *Notizie*, I, 189-90.

veri suscitò imitatori della sua maniera, tra i quali un prete Giovanni Tucci, che compose *La ragione*, *Il dovere* e altre commedie, che si rappresentarono in case private, e particolarmente in quella del marchese di San Giorgio [1].

Morto il Liveri e disciolta la sua compagnia, i migliori attori che vi si erano educati ricomparvero nella casa del giovane duca di Maddaloni, Carlo Carafa [2]. Il duca medesimo recitava da innamorato; il Russo, pittore di paesaggi, da « Pascariello », ma non già secondo il vecchio tipo della commedia dell'arte, sibbene come « uno che favella senza conchiudere, o conchiude, passando di pensiero in pensiero, tutt'altra cosa del discorso incominciato »; il Banci, che, noioso nelle parti studiate del Liveri, riusciva piacevolissimo nella figura di « Don Vitantonio Patacca », studente barese, nella quale gli successe nel '38 un Gennaro Salerno; il De Dominici, da « vecchio »; un Nicola Buonocore, da « Marco Pacchietta »; un Francesco Villani, da *petit-maître* affettato; un Giuseppe Bisceglia, da « vecchio caricato »; un Francesco Antonio Castiglia, da « donzella »; un Nicola Curcio, da « servetta »; un Gaetano Giordano, da « servo astuto ». Ma sono da notare in quella compagnia due, saliti poi in fama come letterati: Pietro Napoli Signorelli, che vi faceva anche lui la parte di « donzella », e Giambattista Lorenzi [3].

Il Lorenzi era nato circa il 1719 [4], aveva con poca fortuna tentato il commercio e ne era uscito indebitato fino ai

[1] NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende*, V, 554-7.

[2] Su costui, CROCE, *Aneddoti e profili napoletani* cit., pp. 63-76.

[3] NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende*, V, 557-8; e G. B. LORENZI, *Opere teatrali* (Napoli, 1806), vol. I, pref.

[4] Il NAPOLI SIGNORELLI (*Storia critica dei teatri*, X, parte II, p. 129) dice che « mancò nel 1807, avendo oltrepassato gli anni ottantasei »; lo SCHERILLO (op. cit., p. 124) si attenne alla data di morte segnata

capelli; ma non aveva mai intermesso di bazzicare con la poesia, appartenendo a varie adunanze di arcadi e componendo versi, tra i quali una risposta alla canzonetta a Nice, che il Metastasio lodò assai; e si era dato in ultimo a comporre e recitare commedie. I « soggetti » di queste erano talvolta forniti alle compagnie filodrammatiche napoletane dal Maddaloni, dal Sansevero o dall'attore Bisceglia; ma più sovente dal Lorenzi o dal Cirillo. Il Lorenzi ridusse, tra l'altro, per le recite del Sansevero, *Il tamburo* dell'Addison e *Il pregiudizio della moda* del Nivelle de la Chaussée, e per quelle del Borragine scrisse una commedia *Don Anchise Campanone o sia il Concerto*. E il Cirillo, oltre moltissimi scenarî[1], compose la *Marchesa Castracani o gl' impostori*, recitata presso il Sansevero[2], e, per la sua propria casa, *I malocchi*[3], sul tema della iettatura. Domina in quest'ultima commedia, senza che mai si vegga sulla scena, un terribile iettatore, don Paolo Verdicchio, che incute tanto spavento a un don Tarquinio Malacarne, da indurlo a scappare dalla nativa Salerno con tutta la famiglia e rifugiarsi in Napoli. La sua ascosa potenza, che opera nella fantasia dei varî personaggi e la cui fantastica ma non perciò meno reale efficacia è sfruttata dai furbi a far nascere i più strani casi, si stende, nientedimeno, da Salerno a Napoli, senza perder vigore nel lungo percorso. Al figliuolo, che sta per istringere le desiderate

---

nella prefazione al secondo volume delle *Opere teatrali* (Napoli, 1813), che è il 1805. Ma questa è errore di stampa, perché da documenti risulta che il Lorenzi era ancora vivo nel 1806, e come tale è dato anche nella prefazione alla prima edizione delle *Opere*, che reca quella data.

[1] Napoli Signorelli, *Vicende*, l. c., e cfr. C. A. de Rosa, *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere* (Napoli, 1824), pp. 92-3.

[2] Ms. nella Bibl. Naz., segn. XV. 7. 29.

[3] Ne conosco l'ediz. di Venezia, 1792.

nozze, don Tarquinio dice a bassa voce, tremante: — Purché don Paolo non ne sappia nulla! « *Vasta che isso sappia che pe sso matremmonio simmo venute a Napoli, e coll'intenzione de farce male, che non le manca mai, si metta sopra un campanile e guarda verso Napoli, l'aie iocata la mugliere!* ».

XV

L'opera buffa e le canterine.

Il nuovo re, provvedendo al dramma musicale con la costruzione del gran teatro accanto al regio palazzo, e alle recite in prosa col suo teatrino di corte, trascurava e disdegnava « i teatri piccoli », ossia i Fiorentini, il Nuovo e la Pace, che egli non frequentò mai, nemmeno i primi due, nei quali pur si vedeva sin dal tempo dei viceré il « palco reale ». La sua sollecitudine per le cose di quei teatri, dimostrata per mezzo dell'uditore dell'esercito, non concerneva l'arte e il promovimento di essa, ma solamente il buon costume. E, invero, le numerose canterine « napoletane » e « toscane », che colà si esibivano, somigliavano affatto alle *chanteuses* di caffè-concerto dei giorni nostri, e producevano i medesimi effetti morali, che, se possono essere giudicati faccende private dai costumi nostri, tali non erano per l'infante don Carlo, severo e timorato, inteso a governare paternamente, che si faceva carico di coscienza delle coscienze dei suoi sudditi.

Re Carlo aveva disposto l'abitazione in alcuni punti estremi della città per le donne di mal affare [1]; e poiché le canterine venivano considerate dalla polizia come ap-

[1] Si vedano le prammatiche del 1734 e anni seguenti, nel tomo VII della raccolta del Giustiniani, sotto il titolo *De meretricibus*.

partenenti tutte o quasi a questa categoria, fu necessario esentarle da quel regolamento pel tempo in cui erano « impegnate nei pubblici teatri ». Ma, finita la loro recita o rimanendo senza contratto con impresarî, esse ricadevano senz'altro sotto la severa disposizione; tanto che nel febbraio del '39 le cantanti e ballerine dei Fiorentini, che si trovavano sciolte da impegni, domandarono di continuare a dimorare nella città, sostenendo che l'esenzione, di cui avevano goduto, era congiunta al carattere stesso di cantanti e ballerine. La quale interpetrazione non venne ammessa dal ministro Montalegre, sebbene l'uditore dell'esercito, reso forse indulgente dal trovarsi in continuo contatto con quelle donne, o anche spinto dalla gelosia di non lasciarle sottrarre alla sua giurisdizione, ne prendesse discretamente le difese, ora osservando, per una di esse, che « non v'è quel cattivo odore che taluno crede », e per un'altra che vi è « qualche libertinaggio », ma non grande; ora, in genere, che la professione stessa, col recare « la dura necessità di trattare con molti », dava facile appicco alla reputazione di disonestà, « o che vi sia o che non vi sia effettivamente il male »; e concludendo che non conveniva avvilirle troppo per « non avvilire i teatri piccoli e renderli obbrobriosi alla gente », e che, infine, certamente, la maggior parte di quelle donne era « di uno stesso carato », ma che egli si dava pensiero soltanto di evitare « la pubblicità scandalosa » e gli « attacchi pregiudizievoli con rovina delle famiglie ».

Sta di fatto che amorose, servette e buffe, oltre le commedie che rappresentavano nei teatri, altre ne attuavano ogni giorno, nelle quali l'uditore dell'esercito (che a quel tempo si chiamava don Erasmo Ulloa Severino) adempieva sovente la parte del burbero benefico, e talvolta del padre prudente. I rimedî, ai quali più di frequente si usava ricorrere per gli scandali cagionati dalle donne di teatro,

erano lo sfratto dal Regno, dato di solito alle forestiere, e la chiusura in monastero, adottata di solito per quelle del paese; o tutti due insieme, la chiusura provvisoria e poi lo sfratto. Cosí nel luglio del '36 fu scacciata dal Regno la romana Caterina Aschieri, che con la sorella Albina aveva cantato per due anni ai Fiorentini; nel '39, Anna Cialfieri, detta la Cordova, che aveva fatto girare la testa al vecchio principe di Canosa; nel '41, Maria Broli parmigiana, che da ballerina del San Carlo, per essere « assai appariscente e vezzosa », era ascesa alla dignità di canterina del Nuovo, e aveva legato amicizia col giovane Ciro Ulloa dei duchi di Lauria; cosí l'Angela Franchi, che, scacciata anch'essa, fu da due suoi amici, Francesco Sersale e il marchese di Montepagano, fatta accompagnare da un loro agente, il quale, dopo un bel giro, la ricondusse segretamente a Napoli. Tra le napoletane, una di quelle che dette piú grattacapi al povero don Erasmo fu la bravissima « servetta buffa » Margherita Pozzi, che aveva esordito al Nuovo nel 1729, e poi aveva cantato sempre ora al Nuovo ora ai Fiorentini nelle parti di « Perzechella », « Nenna », « Massarella », « Catarina », « Carmosina », « Vannella », « Popa », « Chiarella », e simili. Nel '37 bisognò intervenire per troncare la sua relazione col barone d'Ascea Stefano Maresca, minacciando a costui la multa di quattromila ducati; nel '38, far severo « mandato » e metter la guardia al palazzo del marchese di Santo Mauro, Gennaro Spada, che stava per commettere la corbelleria di sposarla; nel '39, essendo pervenute altre denunzie al re, fu ordinato a don Erasmo « *que invigile sobre los pasos de Margherita Pozzi* »; qualche mese dopo, le finestre della sua casa furono colpite da piú fucilate, ed ella, interrogata, perfidiò a dire di non avere alcun sospetto da chi venissero quegli spari. Come Dio volle, a principio del '41, la Margherita sposò il famoso buffo Antonio Catalano, col

quale per alcuni anni ancora proseguí la sua vita artistica sui teatri.

Compagna del Catalano nelle parti buffe divenne, dopo il '46, Marianna Monti, che rallegrò i teatri musicali di Napoli per oltre trent'anni; ma ripeté anche lei, nella sua lieta gioventú, le gesta della Pozzi. Nel 1760 era in amicizia col marchese di Gerace, che frequentava assiduamente la sua casa, spendeva assai per lei e la faceva comparire ai concerti « riccamente adorna »: sicché, nell'agosto, il Tanucci diè ordine d'imprigionare il Gerace in Castelnuovo e condurre la Monti nel conservatorio di Santa Maria del buon principio, chiamato anche di Sant'Antoniello fuori porta San Gennaro, con l'obbligo al Gerace di pagarle sette ducati al mese pel mantenimento. Ma la Monti non se ne stette, e protestò che, sebbene fosse vero che aveva ricevuto « delle caritatevoli sovvenzioni » dal Gerace, lo aveva per altro « trattato sempre con tutta la propria onestà »; inviò certificati del parroco dei Fiorentini, nei quali si attestava che essa « aveva vivuto sempre onestamente, senza dar niuno scandalo, con far delle molte elemosine e con aver frequentati i santissimi sacramenti ed adempiuto al precetto pasquale »; e rifiutò dignitosamente i sette ducati al mese, « per non acquistarsi taccia d'aver per lo passato sinistramente operato ». L'uditore proponeva di ritenerla nel conservatorio « finché o prenda marito o si faccia monaca », o anche di sfrattarla senz'altro dal regno, o, come piú mite provvedimento, di rimandarla a casa con l'ingiunzione di non piú rivedere il Gerace. E ottenne di essere rimandata a casa, con questa ingiunzione, nell'ottobre, sotto pretesto di curare la salute; e poi, nel novembre, si fece animo a chiedere « di poter andare a sentir la messa », e, poiché si trovava « appaltata nei Fiorentini e non aveva altro modo di sostentarsi », di poter recitare, « compromettendosi di non dare verun motivo di

lagnanza ». E fu lasciata libera alfine, e tornò a cantare deliziosamente le « Laure » e le « Lisette ».

Un vero romanzo furono le avventure della fiorentina Gaspara Pallerini, cantante del Teatro Nuovo nel 1741, della quale s'invaghí il marchese Antonio Montalvo Ramirez, anche fiorentino, che allora dimorava in Napoli, e stava per isposarla, quando, prima della terza pubblicazione, nel novembre del '42, il cardinale Acquaviva da Roma fece impedire il matrimonio e dare ordine che il Montalvo fosse chiuso nel Castello di Capua e la Pallerini espulsa dal Regno. Ma i due presero il volo, e, pervenuti a Benevento ed entrati nella chiesa di San Modesto mentre si diceva messa, al voltarsi che fece il parroco, il Montalvo e la Pallerini gli gridarono in viso, come Renzo e Lucia a don Abbondio: — Questa è mia moglie — e — Questo è mio marito! — E, sebbene il prete, al pari di don Abbondio, protestasse e strepitasse, il matrimonio fu alla fine riconosciuto valido, e la Pallerini divenne « la marchesa donna Gaspara Ramirez Montalvo », e, dopo lunghi stenti e suppliche, le fu permesso di tornare insieme col legittimo sposo a Napoli.

Diffamato tra gli altri teatri era soprattutto quello della Pace o della Lava; e di frequente, come nel '42 e nel '43, non ne fu permessa l'apertura, perché pessime erano le donne scritturate per esso, e colà concorreva « gente minuta, rissosa e impertinente », che formava partiti pro e contro quelle donne dalle numerose « amicizie ». Nel '49 fu, per ordine del re, chiuso definitivamente, sia perché vi si commettevano « laidezze », sia forse anche per il disturbo che recava al prossimo monastero dei Sette Dolori; e invano, nel '52, un Francesco d'Amato domandava di riaprirlo, rifacendolo di pianta su disegno di Mario Gioffredo con cinque ordini di palchi e lasciandovi innanzi uno spiazzo per le carrozze dal lato del vicolo di Santa Maria

Agnone. Sembra che quel luogo diventasse poi sede di un educatorio [1].

L'opera buffa continuò a fiorire, nonostante il disdegno di re Carlo, ed ebbe come principali suoi poeti Tommaso Mariani, Gennaro Antonio Federico e Pietro Trinchera, e piú tardi Antonio Palomba, e per compositori il Sarro, il Latilla, il Sellitti, il Fischietti, il Leo, il Pergolese, il Logroscino, il Porpora, il Iommelli, l'Auletta. Il De Brosses, nell'autunno del '39, trovò a Napoli « *quatre opéras à la fois sur quatre théâtres différents* », ossia, oltre che al San Carlo, ai Fiorentini, al Nuovo e alla Pace. E soggiunge che, dopo averle assaggiate l'una dopo l'altra, ne aveva messe da parte tre « *pour ne plus manquer une seule réprésentation de la* Frascatana, *comédie en jargon de Leo. Quelle invention! quelle harmonie! quelle excellente plaisanterie musicale! Je porterai cet opéra en France* » [2]. Già abbiamo avuto occasione di accennare a taluna delle donne che cantavano in quei teatri, e aggiungiamo solamente che al solito i cantanti erano divisi in napoletani e toscani, e che talvolta anzi si alternavano opere napoletane con altre tutte toscane; e ricorderemo tra le cantanti « toscane » la romana Colomba Mattei, detta la « Colonna », che esordí in Napoli al Teatro Nuovo e doveva acquistare poi tanto nome a Londra; l'altra romana, Antonia Colasanti, detta la « Falegnamina »; e la bolognese Barbara Narici (della quale informa il Casanova), che cantò ai Fiorentini nel '38-9. Tra i buffi, il vecchio Gioacchino Corrado dal San Bartolommeo e dal San Carlo passò ai « teatri piccoli », dove trascorse il resto della sua vita; e al ricordato Antonio Catalano (assai elogiato dal Napoli Signorelli, il quale dice che « i delirî della poesia del Palomba trovarono una specie di

[1] Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri*, X, parte II, p. 107.
[2] *Lettres*, ed. cit., I, 386.

discolpa nel riso che eccitava » questo « Pulcinella musicale » [1]) si accompagnò, nel '49, il più giovane Giuseppe Casaccia, capostipite di più generazioni di buffi musicali, che divise il regno della buffoneria col Catalano fino al '64, e poi, ancora per molti anni, lo resse da solo.

Noi non parleremo dei due più fecondi scrittori di libretti buffi di questo periodo, il Palomba e il Trinchera, perché di entrambi fornisce copiose notizie lo Scherillo nella sua *Storia dell'opera buffa*; e solamente noteremo che il Trinchera, che tenne altresí l'impresa di varî teatri, dié il più e il meglio dell'opera sua in quello della Pace, e, chiuso questo, ai Fiorentini e al Nuovo. Ma in nessuno di questi teatri sembra che comparisse la più famosa delle sue opere buffe, *La tavernola abbentorosa*, che il Napoli Signorelli afferma essere stata scritta per una recita nel monastero di Santa Chiara verso il 1740, narrando come per essa l'autore venisse perseguitato e costretto a rifugiarsi nella chiesa del Carmine; e altri dice che fu rappresentata nel convento del Carmine [2]. Certo, preparata era per la recita, perché nell'unica stampa che se ne ha o che io conosco si legge che la musica per quel libretto era stata composta dal signor Carlo Cecere, « violino napoletano » [3]. Il Trinchera vi ripigliava l'ispirazione della *Monaca fauza*, mettendovi in iscena un tale Uzzacchio, che vive da eremita col nome di fra Macario e domina in varie famiglie della plebe, curando amori, portando imbasciate, adempiendo incarichi assai delicati, e sempre da tutti ben

---

[1] *Vicende*, V, 564-5.

[2] Si veda la seconda edizione delle *Vicende*, VI, 316-17, 323: e le *Opere* del Lorenzi, pref. al primo vol.

[3] *La tavernola abbentorosa, Melodramma addedecato a lo muto lustre segnore d. Ghiennaro Finelli avvocato napoletano* (Napole, s. a.). La dedica è firmata « Terenzio Chirrap » (Pietro Trinchera).

pasciuto e coperto di doni. Il vecchio Mase, camuffato da donna, lo attira in casa per isvergognarlo, ma egli, con l'abilità di Tartufo, converte in propria lode il suo fallo e persuade la gente contro Mase: sicché tutti i personaggi, giovani e ragazze, e una vecchia, e infine lo stesso Mase, deliberano di rendersi anch'essi eremiti sotto il saggio governo di Macario. Il quale chiude la commedia con l'invitare:

Suora Madre reverenda,
figli cari di buon cuore,
tutti uniti replichiamo...

al che tutti in coro cantano:

Grazie al cielo, e il Ciel difenda
queste belle pecorelle,
e protegga anche il pastore!

Una bizzarria, insomma, piuttosto curiosa per l'argomento che fornita di vero pregio d'arte. Non si sa per altro se questa commedia fosse cagione della triste fine del povero Trinchera, che si uccise in carcere, come narra il Napoli Signorelli, e com'è confermato da una nota manoscritta che io ho rinvenuta in un esemplare della *Tavernola*, appartenente alla biblioteca Volpicella, dove è anche la data esatta della morte che il Napoli Signorelli anticipa di piú anni: « L'autore di quest'opera, essendo stato carcerato, intimorito per le minacce fatteli dallo scrivano fiscale notaro Antonio di Sauro, con una crasta di piatto si aperse il ventre, ed essendosi confessato, dopo sei hore morí, il dí 10 febbraio 1755, nelle carceri del Ponte di Tappia » [1].

[1] Cfr. *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXII, 265. Il Trinchera era notaio e i suoi rogiti, che ho visti nell'Archivio notarile, vanno fino all'anno 1754.

XVI

Il teatro istrionico.

Proseguí in questi anni la decadenza della commedia dell'arte, attestata anche dal non esservi piú allora in Napoli un teatro, che le fosse assegnato in proprio, come un tempo i Fiorentini o il San Bartolommeo. Solo di tanto in tanto al Nuovo o ai Fiorentini si sospendeva, per qualche mese o per qualche stagione, l'opera in musica, e si faceva luogo a una compagnia di prosa. Cosí nel 1734-35, da Pasqua di risurrezione al carnevale, fu scritturata pel Nuovo la compagnia di Girolamo Medebach, Lorenzo Bellotti detto Tiziano (che recitava da « Pantalone ») e Giuseppe Tago: ultimi valorosi rappresentanti della commedia dell'arte, e il Medebach predestinato campione della riforma goldoniana. Vennero di poi altre compagnie di poco conto, delle quali ci sono rimasti scarsi ricordi.

La commedia dell'arte, uscita dal popolo e sollevatasi alle corti sul finire del Cinque e nel corso del Seicento, tornava ora al popolo, ossia alle fiere, alle baracche, agli spettacoli a cielo aperto. In Napoli, la vita di questi istrioni o « stregoni », come anche si trovano detti nelle carte del tempo, era stentatissima. Due sole compagnie di prosa (riferiva l'uditore dell'esercito nell'agosto del '40) si trovavano allora in Napoli: l'una in quel « luogo quasi sotterraneo », che già conosciamo, sotto la chiesa di San Giacomo degli spagnuoli; e l'altra nell'altro, che anche ci

è noto, « in un giardino fuori porta Capuana all'aria libera », dove poteva lavorare solo nella primavera e nell'estate, costretta a smettere dopo l'8 settembre per l'umidità del luogo: entrambe « in estremo miserabili e che fanno tal vile professione solamente per vivere, non lucrandosi se non poche grana per ciascheduno al giorno, le quali qualora li mancano, si riducono in una strettezza che fa compassione ». I comici della « Cantina » (come anche si chiamava il teatro sotto San Giacomo) dal 1743 presero l'uso di recarsi a recitare durante il luglio e l'agosto nel teatrino di legno, che si costruiva per la regia Fiera nella spianata innanzi al palazzo reale. Circa quel tempo, un altro teatrino da istrioni sorse nello stesso largo del Castello dove era la « Cantina », e propriamente di fronte alla porta del Castello; e consisteva in un « baraccone *seu* casotto grande di tavole, coverto sopra, dentro del quale erano situate tre file *seu* registri di palchetti », il quale prese il nome di « San Carlino », dato per la prossimità in cui si trovava del San Carlo, e probabilmente con significato scherzoso.

In questi poveri teatrini era dato vedere, ad una con la piú grossolana scurrilità e sensualità, le piú superstiziose pratiche di religione. Ogni giorno, un monaco del convento di San Pasquale faceva il giro di essi, per riscuotere da quindici a venti grana, ossia il prezzo di una messa. Mezz'ora prima dello spettacolo, i comici, raccolti in cerchio, recitavano il rosario a telone calato. In quasi tutte quelle baracche o cantine, accanto allo spaccio dei biglietti, era un'immagine della Madonna, innanzi alla quale l'impresario curava che fosse sempre una lampada accesa, e le sere delle prime rappresentazioni quattro ceri, per impetrare la buona riuscita. Nei giorni festivi, si ergeva un altarino all'ingresso del teatro sotto San Giacomo con ceri accesi, e, prima della recita, si sparavano fuochi

artificiali: nel giorno di sant'Antonio abate si facevano ardere botti di pece[1]. Costumanze che in parte erano osservate altresí dai teatri principali.

Il personaggio piú ingegnoso, tra gli istrioni che allora vivevano in Napoli, era un Domenico Antonio di Fiore, valentissimo nella parte di « Pulcinella »; e insieme con lui si trova ricordo del « Tartaglia », Nicolò Cioffo, e di un Ferdinando Diego, che recitava da « Cola » o da « Coviello ». In piú diverse occasioni sono anche menzionati gli « amorosi » Francesco Gantini, Nicola Vitolo e Saverio Fusco, ovvero Francesco Barese (che poi nel 1746 sostituí in Roma il « Pulcinella » Cavallucci), Domenico David e il Fusco, e poi un Onofrio Mazza; e le donne Nicolina Bonanni, Margherita Grimaldi e Grazia Busco, ovvero Margherita Gallegara, Agata Ciavarella e Maddalena Raganiello; e il « dottor Graziano » Pietrantonio Gabrieli, e un Gennaro d'Arienzo e un Francesco Trivelli e altri. Il Di Fiore coi suoi recitava nel giardino di Porta Capuana, e anche nella « Cantina » e nel San Carlino; ma talvolta passava ai Fiorentini e al Nuovo, come nella primavera del '38 ai Fiorentini, nell'estate del '42 al Nuovo, e ancora ai Fiorentini nel carnevale del '43, e cosí via alternando. Ed egli compose alcune farsacce in musica, il *Nerone detronato* (1743), il *Don Marforio*, il *Tra lo sdegno nacque l'amore* (1746), e il *Capitan Giancocozza* (1747), che rimangono a stampa; e in una di queste, e propriamente nella farsa *Tra lo sdegno* ecc., data al teatro Nuovo nell'inverno del '46, tra gli attori comparisce, nel personaggio di « Andronico », Francesco Massaro, che creò il tipo di « Don Fastidio ». Il Massaro proveniva, al dir dei Cimaglia, dalla compagnia

[1] Reca queste notizie, raccolte dalla tradizione di vecchi comici, il Mastriani nel suo romanzo *Rosella o la spigaiola del Pendino* (nel giornale il *Roma*, XXVII, n. 309, 10 novembre 1888).

di dilettanti di Giuseppe Pasquale Cirillo[1]; e nel carnevale del '54 si recò altresí a recitare in Roma.

Che questi comici esibissero il vecchio repertorio della commedia dell'arte si può ben supporre; e la servetta comica del libretto del Palomba intitolato *La commediante*[2] vanta per l'appunto i suoi trionfi nella *Serva maga*, nello *Spirito folletto*, ne *Le mie pazzie* e in altrettali scenarî. Ma impasticciavano un po' di tutto, e nella quaresima anche drammi sacri; sebbene proprio allora la maggior parte di tali rappresentazioni fossero come sconvenienti fatte cessare, non già per opera dell'autorità ecclesiastica, ma del pio re Carlo, il quale, quando poi divenne re di Spagna, mise anche colà termine agli *autos sacramentales* e alle *comedias de santos*. Nel 1738 e '39 fu impedita la recita ai Fiorentini e al Nuovo, nei giorni di Pasqua, dell'*Opera della passione di Gesú Cristo* (di Filippo Orioles, palermitano), la quale pel passato era stata solita a farsi o in case di privati gentiluomini o in oratorî « con somma decenza e compungimento »; ed « io stesso (scriveva l'uditore dell'esercito nel marzo '39) otto anni sono ne fui una volta spettatore in una casa vuota di San Carlo delle Mortelle, recitata dal marchese de Simone e da altre persone distinte con tanta proprietà e devozione, che quasi continuamente si pianse »; senonché, offerta in pubblico e con fini di lucro, si risolveva in chiassate e scandali. Qualche anno dopo, nel '51, giunse a notizia dell'uditore che sulla via che dai Fiorentini va al largo del Castello, in una stanza a pianterreno, si recitava appunto l'opera della Passione, vendendosi i biglietti senza riscuotere il prezzo all'entrata per poter asserire con frode che non era fatta per lucro; e tosto venne di nuovo proibita. Ma si lasciò

---

1 Cfr. Scherillo, *La commedia dell'arte in Italia*, p. 86.

2 Napoli, 1754.

sussistere il cosiddetto « *Presepe che se fricceca* » (Presepe che si muove), ossia la rappresentazione della storia biblica fino alla redenzione, eseguita da fantocci movibili; la quale si usava nelle feste di Natale « da tempi immemorabili », come trovo detto nel 1791. Nel quale anno tale industria era esercitata da tre falegnami, e lo spettacolo si dava alla Carità, alle Fosse del grano, a San Nicola dei Pii Operarî e di fronte alle case del Nunzio. E il « *Presepe che se fricceca* » l'ho visto ancora io, negli anni della mia fanciullezza, intorno al 1875 (mi sta ancora innanzi agli occhi la scena del trionfo di Giuditta, con la spenzolante testa di Oloferne); ed è stato anch'esso proibito negli ultimi anni dall'autorità prefettizia.

Il baraccone del « San Carlino », tolto in fitto nel 1754 da un tal Giuseppe Pepe, si provò a conseguire piú alta fortuna, perché il Pepe lo ampliò ed abbellí, e nel 1758-9 vi chiamò una compagnia formatasi in Lombardia. Sorse perciò rivalità con la « Cantina » sotto San Giacomo, perché quelli del San Carlino « andavano seducendo la gente che voleva entrare nell'altro teatro, col dirle che questo è luogo per la gente vile e che il di loro teatro è decoroso e nobile, e che le comedie sono gustose ed eccellenti e l'altre sciocche e disgraziate »; il che non avveniva prima, « attendendo ognuno quietamente a lucrarsi il pane, senza invidiare o avvilire la fortuna del compagno ». Ma la giustizia divina non tardò a colpire gli egoistici istrioni del San Carlino, e, finito il carnevale del '59, quel teatrino fu d'ordine superiore demolito « per li gran scandali che tutto giorno per piú motivi si arrecavano in quel luogo ». Scioltasi cosí la compagnia, i comici forestieri se ne andarono via di Napoli e quelli paesani « si applicarono (diceva la Giunta dei teatri) ad altra piú onesta ed utile professione ». Rimase cosí di nuovo solo il teatro sotto San Giacomo, oltre i soliti teatrini estivi.

Altre compagnie napoletane si formarono circa quel tempo che recitarono opere in prosa, come nel 1755 ai Fiorentini quella diretta da un tal Domenico Masera, e nel '59 una diretta da Gennaro Davino, che scrisse la bella commedia dialettale, l'*Annella tavernara a Porta Capuana*[1] (proprio in quell'anno '59, per poco non venne in Napoli, autore pel teatro, il Goldoni[2]). Nel 1766 era impresario della prosa al Nuovo Pasquale Starace, del quale si hanno *La finta schiava* e altre commedie[3]. Le commedie dialettali di costume, come l'*Annella* ora citata del Davino, e *Lo bazzareota* di Domenico Macchia[4], si continuavano al tempo stesso a coltivare nei circoli dei filodrammatici; ai quali, infatti, apparteneva il Macchia, come doveva altresí appartenervi l'anonimo autore della commedia *Lo Vommaro*, recitata nella villeggiatura di Antignano nel 1742[5].

Questi comici solevano « portare », come si diceva allora, la commedia nei conventi, dove non si davano solamente drammi sacri, come nel carnevale del '35 in Santa Chiara *Il trionfo della fede nel martirio di Santa Lucia*, con la parte giocosa di Cocomero e con gl'intermezzi napoletani, e nel '38 *Giuseppe il Giusto*[6]; ma anche drammi profani e burleschi. Nel '40, quelle monache avrebbero desiderato vedere la commedia di cappa e spada, che si rappresentava in casa del principe di Sansevero dai filodrammatici di Gaetano La Planca; ma incontrarono difficoltà « per essere costoro persone oneste », tutti « officiali di banco, notai e dottori ». E commedie si rappresentavano

[1] Napoli, Paci, 1767 (col pseudonimo di « Giovanni d'Arno »).

[2] *Carlo Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia*, carteggio inedito (Milano, 1885), pp. 91-111; cfr. *Memorie*, parte II, c. 39.

[3] Napoli, Cirillo, 1761: cfr. Martorana, op. cit., p. 389.

[4] Napoli, s. a., ma 1764.

[5] Ms. nella biblioteca di San Martino.

[6] C. Minieri Riccio, *Catalogo di comedie, drammi*, ecc. (Napoli, 1865).

di persona dai monaci della Croce di Palazzo, che nel '46 chiedevano all'uopo un prestito di abiti dal guardaroba del real teatro; e dai Celestini di San Pietro a Maiella, che si travestivano anche da donne [1]. Per un monastero, che non sappiamo quale fosse, fu composta nel 1768 la graziosissima serie di scene dialettali *Le religiose alla moda*, che mettevano sott'occhio, con vivace osservazione realistica e con abbondante vena di comicità, le piccinerie, le manie, le gelosie e i pettegolezzi della vita dei monasteri [2].

Tra le compagnie d'istrioni del largo del Castello e di fuori porta Capuana, tra le altre che si raccoglievano nei Fiorentini e nel Nuovo, e tra i filodrammatici delle case private, si aggirava negli anni che scorsero dal '50 al '60, un giovinotto amantissimo di cose teatrali, chiamato Francesco Cerlone, nato forse intorno al 1730 e compagno in quei divertimenti di Pasquale Marino, che giovinetto quindicenne era, nel 1745, nella « conversazione » del Liveri. E, al Marino rivolgendosi parecchi anni dopo, egli si compiaceva di rievocare quei giorni:

> Dí, ti ricordi, amico, sul fior degli anni nostri
> come valer facemmo ambi toscani inchiostri,
> or con sonetti eroici lodando un degno attore,
> ora il pensier fecondo di un nobile oratore,
> or la beltà d'Eurilli che rese alcun felice,
> or la fierezza indomita d'una superba Nice?
> Poi, reso il nostro ingegno indebolito e fiacco,
> prendeam ristoro insieme col dolce umor di Bacco.
> Sedendo alcuna volta in pubblica platea,

---

[1] Sharp, *Letters from Italy*, pp. 98-9.

[2] Se ne vedano brani editi da me in *Aneddoti e profili settecenteschi*, pp. 211-32. I soli due manoscritti a me allora noti recavano: « fatta dal signor D. G. D. »; ma un manoscritto, indicatomi dal Di Giacomo, della Bibl. Lucchesi Palli ha: « commedia in tre atti di Gioacchino Dandolfi, gentiluomo napolitano ».

ogni prescelto attore il suo dover facea:
era l'aspetto nostro ai comici di sprone,
per riportar la palma nel teatrale agone.
Anni felici e cari, ché il genio allor pudico
era l'amor sincero d'un letterato amico! [1].

Della vita del Cerlone non si sa quasi nulla, perché i letterati del tempo suo non si degnarono di dare a quell'autore alcuna attenzione, nonostante la fortuna grandissima dei suoi drammi nei teatri di Napoli e di fuori, e nonostante le parecchie decine di volumi in cui essi furono stampati e ristampati. La tradizione vuole che il Cerlone fosse dapprima un povero ricamatore, poeta a tempo perso; e quantunque il Settembrini la revocasse in dubbio, avendo trovato nei registri dell'università il nome di un Francesco Cerlone addottorato in legge nel 1750 [2], io credo che la tradizione rechi il vero, e tengo quel Cerlone della laurea un semplice omonimo. Infatti, il Martorana lesse in una copia delle *Satire* del Napoli Signorelli la postilla manoscritta sincrona: « Cerlone, buon ricamatore e cattivo comico » [3]; e il Napoli Signorelli stesso lo chiama « lo Hans Sachs del nostro paese » [4], ossia (come io intendo) poeta artigiano, perché il Sachs fu *Schuh-macher und Poet dazu*, come diceva il suo epitaffio. Infine, in una risposta inedita che mi è accaduto di leggere [5], indirizzata a un critico che sembra gli avesse consigliato di tornare all'antico mestiere, il Cerlone dice: « Io tornerò al disegno (al ricamo?); ti ubbidirò fra poco, E tu occupar potrai il mio lasciato loco ». In istampa il suo nome occorre la prima volta innanzi alla *Finta*

---

[1] F. Cerlone, *Commedie*, t. XII (Napoli, 1776), dedica.
[2] In *Nuova antologia*, 1874, XXVI, 958.
[3] Op. cit., p. 106 sgg.
[4] *Vicende*, V, 556 *n.*
[5] Favoritami dal compianto amico cons. Francesco Casella.

schiava, testé citata, in due sonetti, l'uno italiano e assai brutto, e l'altro dialettale e assai grazioso, in elogio del suo autore Starace [1].

Ma già allora da qualche tempo egli doveva comporre e fare rappresentare commedie, se nel 1765 ne pubblicava in raccolta una ventina, e la *Gazzetta di Napoli* di quel-l'anno, nel numero del 14 maggio, annunziava come venuto in luce il primo tomo delle « famose ed assai commendate commedie dal celebre Francesco Cerlone » e prossima la pubblicazione di altri quattro, soggiungendo: « Quanto siasi reso famoso il suddetto autore in tal difficilissimo genere di componimenti è inutile il ripeterlo, siccome anche l'approvazione universalmente ricevuta nelle rappresentazioni fatte delle commedie suddette » [2].

Le commedie del Cerlone non derivano dalla commedia dialettale di costume, della quale abbiamo piú volte discorso, ma per solito dai romanzi del tempo, e in ispecie da quelli dell'abate Chiari. L'autore si compiace nel trasportare l'azione in lontani paesi, introducendo personaggi dai nomi esotici. « Ho per esperienza veduto (egli dice) che quanto piú per luogo dell'azione ci allontaniamo dalla nostra Italia, tanto piú gradita essa riesce ad ogni spettatore » [3]. Tra i quali personaggi « nobili » e per lo piú « forastieri », principi, principesse, milordi, miledi, sultani, dervisci o addirittura « selvaggi », si annodano e snodano intrighi di amori, gelosie, infedeltà, tirannie, riconoscimenti e simili, trattati con facilità, ma, com'è da aspettare, con facilità da mestierante: talora espressi in un dialogo contesto tutto di

[1] Ristampato dal MARTORANA, op. cit., p. 107.

[2] Questa prima edizione di Napoli, Vinaccia, 1765 sgg., è affatto sparita: nella bibl. di San Martino vi ha non completo un esemplare, forse unico, di quella del 1772 sgg., che contiene le prefazioni in prosa o i prologhi in verso, mancanti nelle ristampe posteriori.

[3] Pref. al vol. VIII delle *Commedie* (1775).

emistichi e versi melodrammatici, ma piú d'ordinario infiorato con le esclamazioni: « Cieli! » « Stelle! » « Barbara tigre ircana! » « Oh destino! » « Oh fatalità! ». Senonché, a Parigi o a Costantinopoli, a Londra o in America, nei serragli o nelle foreste, tra quei personaggi eroici s'insinuano e si accompagnano taluni personaggi buffi, che sono la parte ancora viva dell'opera del Cerlone: il piccolo paggio o il garzoncello napoletano, Pulcinella, la servetta, talvolta un « napoletano grazioso » (cioè goffo, vigliacco e spropositante), e, quasi sempre, il « maestro di casa napoletano » ossia « Don Fastidio ».

Don Fastidio, che ha parte solamente nelle prime commedie cerloniane, non è, a dir vero, com'è stato affermato [1], la caricatura del « paglietta » napoletano, una sorta di *maître Patelin*. Una sola volta egli comparisce in attualità di paglietta:

PETRUCCIO. — Dove, signor Maestro di casa?

DON FASTIDIO. — Vado ntribunale; mmalora, famme spiccià! Io so aspettato in rota, ca devo questa mattina parlar per causa d'importanza.

P. — E vi siete preparato?

D. F. — Io sto sempre preparato: accossí mme ntennessero i ministri!

P. — E fatevi intendere, fatevi intendere!

D. F. — Io faccio quanto pozzo, ma lo talento loro n'arriva; chiamance Fonzo vi...

P. — (Che bestia!) Il signor conte Ottavio nemmeno vi capisce.

D. F. — E chisto è dell'istessa taglia de chille.

P. — La causa in che consiste? Fatemi la finezza di dirmene il contenuto.

D. F. — Ca te lo dico, tu mo ntienne ste cose? La causa est: uno pisciava nfaccia a no portone; al rumore del piscio un cane, che se trovaie llà, se mese a fuire, urtò fra le gambe di uno che

[1] SCHERILLO, *La commedia dell'arte in Italia*, pp. 85-94.

vendeva vetri e cristalli in una sporta, che aveva sul testiero; questo cadde e si rompette ogni cosa.

P. — Ebbene?

D. F. — La causa è mo, chi deve pagare li vetri e cristalli: si chillo che pisciava, si lo patrone dello cane, o lo vitraro.

P. — E che cause andate pigliando!...

D. F. — Cause d'impegno; e, si la perdo Mmicaria civile, l'appello tunno de palla.

P. — Voi chi difendete?

D. F. — Chillo che pisciava; sarria bello, uno pe piscià paga otto, diece docate: che te pare? [1].

Ma, in ogni altro caso, la professione di paglietta è per lui un passato remoto: « *A Napoli, quanno io vocavo.....* ». Don Fastidio, come si vede anche dal brano ora recato, è piuttosto la caricatura di quei tanti che s'immaginano di parlare con isceltezza e dignità, dando alle parole dialettali desinenze di lingua, storpiando la grammatica sulla guida di strane analogie, con lo stesso processo analogico coniando vocaboli insueti o trasportando per ignoranza, sedotti dal suono, il significato di un vocabolo ad un altro affatto diverso. Luigi Serio, nella sua polemica contro la grammatica del Galiani, accenna a quei napoletani che « *la festa se mettono la perucca pe paré galantuommene e diceno*: Io mi mangiò! » [2]. Così per l'appunto parla Don Fastidio, che ha un intero vocabolario di spropositi curiosissimi, pei quali egli ammira sé stesso come se perle gli uscissero di bocca: « *profarare, risarchiare* [3], *ammafarare, con esso seco voi, mi capisciò, io l'amò* », eccetera eccetera. Ma questi spropositi ricevono risalto dalla sua boria pedantesca di erudito. Dirà: « io l'amò »:

---

[1] *La Zaide in Napoli*, I, 3.

[2] *Lo vernacchio* (Napoli, 1780).

[3] Su questo vocabolo, si vedano le osservazioni del Galiani, nel *Vocab. degli accademici filopatridi*, II, 65.

PAGGIO. — E perché dite l'*amò*?

D. F. — E come ho a dire?

PAGGIO. — Io l'amo.

D. F. — Che sai tu, fraschetta? quell'accento sull'*o* dà forza alla parola [1].

Dirà per complimento a una signora: « voi siete *meretrice* »; e si giustificherà spiegando come quel vocabolo significhi: « che merita tutto ». Dirà: « Eccellenza, Milord non saprà che voi siete qui decapitato »:

CONTE. — *Decapitato!*

D. F. — Eccellenza, sí, decapitato; e dissi bene: nel mio idiomola decapito, decapitas, decapitavi, decapitatum, sta per arrivare, giungere e partire [2].

Una volta, dopo avere ricevuto addosso una di queste grandinate di spropositi, Babet, stupita, gli domanda:

BABET. — Favoritemi, voi di qual città siete?

MASTRO. — De Napole.

BABET. — E parlano cosí i napoletani?

MASTRO. — Accossí tutti, no: sarria troppa felicità e gloria della nazione; vi è la gente di bassorilievo, le anime volgare che parlano corrotto; in fra di noi po, ceto civile, nce truove na polezia de parlare, na cosa affinata, n'allimmatura, un discorso terzo.

BABET. — Come il vostro?

MASTRO. — Appunto [3].

A questa ignoranza, persuasa di essere profonda dottrina, accresceva comicità l'aspetto serio, accigliato, burbero del personaggio. Si chiamava Don Fastidio de Fastidiis, ed era « *fastidiuso* »: andava « *vestuto paglietta* », tutto

---

[1] *La filosofante riconosciuta*, II, 5.

[2] *L'apparenza inganna*, I, 4.

[3] *La vera contessina*, III, 7.

di nero, all'antica[1]. « Il don Fastidio (scrive un tedesco che visitò Napoli alcuni decennî dopo, quando quel tipo fu ripreso sui teatri) ha una lunga persona, un grosso ventre, gambe straordinariamente sottili, un vestito antiquato e un gran naso provvisto di occhiali »[2].

L'attore, che rappresentava questo personaggio nelle prime commedie cerloniane, era il già menzionato Francesco Massaro, del quale il Cerlone dové mettere in iscritto gli atti e i motti, foggiati nel brio dell'improvvisazione. E il Pulcinella di quelle prime commedie fu anche, assai probabilmente, il Di Fiore, valentissimo in quella maschera, il quale morí nel 1767[3]; come l'anno dopo, nel '68, moriva all'improvviso sulle scene del teatrino di San Giacomo il Massaro[4]. Certo è che nelle commedie, che immediatamente seguirono del Cerlone, il Pulcinella e il Don Fastidio si vedono surrogati da altri personaggi comici; e solo molto piú tardi, nella commedia delle *Avventure di donna Irene*, detta anche *La sepolta viva*, Don Fastidio ricompare, perché un attore, Luigi Parisi, osò ritentare quel personaggio del non dimenticato Massaro[5].

Non sappiamo se al Di Fiore succedesse in Napoli il Barese[6]; ma, qualche anno dopo, il teatrino sotto San Giacomo acquistava il poi celebre Pulcinella « Giancola », ossia Vincenzo Cammarano. Il quale venne a Napoli dalla Sicilia nel 1764, e aveva con sé un figliuoletto di pochi mesi, Filippo, che fu poeta dialettale e autore di com-

---

[1] *L'apparenza inganna*, I, 6; *La vera contessina*, I, 7; *La filosofante riconosciuta*, II, 11.

[2] Rehfues, *Gemählde von Neapel* (Zürich, 1808), I, 165-7.

[3] F. Bartoli, op. cit., I, 217.

[4] F. Bartoli, op. cit., II, 36-7.

[5] F. Bartoli, op. cit., II, 78-9.

[6] F. Bartoli, op. cit., I, 73, e cfr. Napoli Signorelli, *Vicende*, V, 356 *n*.

medie pel San Carlino, come altri suoi figli furono il librettista Salvatore e il pittore Antonio, anche dilettante di teatro, e suoi nipoti altri artisti, di cui alcuno ancora vive e lavora in Napoli [1]. Il soprannome « Giancola » venne affibbiato a Vincenzo Cammarano per la parte da lui brillantemente sostenuta in una commedia del Cerlone, *La donzella maritata e vedova* [2]; e gli rimase anche quando passò a rappresentare il Pulcinella, « gareggiando (dice il figliuolo Filippo) col veneto Arlecchino », col Sacco, e rendendosi famoso in tutta Europa [3]. Saverio Mattei, scrivendo al Cesarotti, gli ricordava per incidente la definizione, che « il nostro Pulcinella Giancola » dava dell'onore: « *L'onore è n' umore malinconico, inventato da' vecchi pe levà lo gusto a li gioveni* » [4].

Che cosa fosse quel teatrino sotto San Giacomo, ce lo dice l' inglese Sharp (quel tale contro cui polemizzò Giuseppe Baretti), che nel 1765, visitando Napoli, fu condotto anche in quel luogo e assai ebbe ad ammirare il Massaro, « così naturale e senza affettazione, che, con pochi ritocchi, farebbe gran figura sui teatri di Londra o di Parigi ». E della configurazione del teatrino scrive: « Scendete dieci gradini e siete in un fosso che, quando è pieno, può contenere settanta od ottanta persone. Ciascun posto si paga un carlino. Vi corre intorno una galleria divisa in dieci o dodici palchi, ciascuno dei quali può contenere comodamente quattro persone, e si paga otto carlini. Con questi

---

[1] Una collezione storico-artistica Cammarano è stata acquistata, or son pochi anni, dal Museo di San Martino in Napoli.

[2] Si veda Di Giacomo, *Cronaca del teatro San Carlino* (Napoli, 1891), p. 96, che riproduce anche (p. 97) un ritratto del Pulcinella Giancola.

[3] F. Cammarano, *Vierze strambe e bisbetece* (Napoli, 1837), pp. 7, 67, 75.

[4] Cesarotti, *Epistolario*, II, 279 (lett. del 17 dicembre 1786.)

prezzi non è difficile immaginare che cosa possano essere scene, costumi, attori e decorazioni. Quello che è difficile immaginare è la volgarità dell'udienza, composta principalmente di gente con cappellacci sudici e in maniche di camicia nella platea, perché i palchi ordinariamente sono vuoti. Tutti i cavalieri e le dame hanno in Italia la pessima abitudine di sputare innanzi a sé, senza far mai uso di fazzoletto o cercare un cantuccio in disparte; ma, nella Cantina, questa sporcizia è veramente ributtante: sputano non solo a terra ma sui muri, cosicché è impossibile non insudiciarsi i vestiti. E sputano con tale eccesso, che io non posso attribuire la magrezza e la pallidezza di molti napoletani se non appunto alla frequenza con cui compiono questa secrezione »[1].

Tale era la culla del famoso teatro « istrionico » del San Carlino (il secondo di questo nome), che ebbe nuova sede e battesimo, come vedremo, pel trasferimento dell'impresario Tomeo e dei suoi comici in un luogo situato nel medesimo Largo del Castello, pochi passi lungi dalla vecchia « cantina » di San Giacomo.

---

[1] *Letters from Italy*, lett. XXVII, e cfr. anche la IX.

XVII

Il teatro di San Carlo sino alla fine del regno di Carlo di Borbone.

Successore del Carasale nella direzione del San Carlo fu appunto il barone di Liveri, il quale, dopo il grande incontro delle commedie da lui « portate » dal suo feudo alla corte di re Carlo, domandò nel 1741 di essere impiegato nel real servizio come « soprintendente delli reali divertimenti », o in altra qualità. E poiché appunto allora si cercava di rimuovere il Carasale, gli venne offerta quella direzione con un trilemma di titoli a sua scelta (codesta del « titolo » era una gran faccenda pel Liveri, il quale entrò anche in iscrupolo se potesse lui, nobile, firmare « senza disdoro » contratti con cantanti e ballerini); ed egli scelse quello che gli parve piú bello d' « Ispettore del Real Teatro San Carlo ». Il Liveri tenne questa direzione o ispettorato dal 1741 al '47, coadiuvato dall'uditore dell'esercito Ulloa e dal fiscale Ferrante; ma, sebbene fosse stato nominato « cavallerizzo di campo », non cessò mai di aspirare ad ufficio o piuttosto a titolo meglio decoroso, come a dire di « maggiordomo di settimana » o di « consigliere del tribunale del commercio ». Perché, diventato ispettore del teatro e cavallerizzo di campo, gli pareva (scriveva al re nel '46) di non essere dalla nobiltà napolitana, e specie dai signori della corte, considerato piú di

quello che in sua casa si vantava di essere, ma anzi « degradato ancora da quelli favori che a lui e a sua moglie venivano fatti, ben raccordandosi ogni dama e cavaliere di questa città di averlo più volte favorito nel suo feudo, e colà essere stato trattato con proprietà »; laddove ora egli si vedeva « da ognuno posto a cantone, escluso da ogni adunanza convito e serata », e niente giovare a sua moglie l'essere stata ammessa ai baciamani e a lui « l'avere la decorosa livrea del re indosso ». Egli sentiva tutto ciò come « suo stato infelice », come « derelizione » ed « abiezione », e come torto usato a chi aveva creduto di far cosa di gloria al re e di vanto alla patria col dissotterrare « quella Comica, che, per l'addietro avendo avuto sede in questo paese, al presente sepolta vedeasi ». Fu consolato alquanto, nel '46, perché gli si dette a scegliere un nuovo titolo di conte o di marchese pel suo feudo, ed egli scelse di diventare, da semplice barone, « marchese di Liveri ».

Ritrattosi il Liveri già infermo dalla direzione del San Carlo, si tornò al sistema delle imprese, e fu concluso contratto col notaio Diego Tufarelli, per sei anni, dall'inverno del '47 al carnevale del '53, con un sussidio annuo di tremiladugento ducati e l'obbligo di dare settanta recite all'anno. Anche il Tufarelli ebbe a soffrire punture di amor proprio, e tra le altre, per una vecchia commedia, che il Pulcinella Di Fiore rimise in iscena ai Fiorentini nell'ottobre del '47, *Il finto impresario*, in cui all'impresario era stato dato il nome di « Don Diego », e tra molte allusioni chiarissime si lasciava intendere che il Tufarelli si era assunto tale ufficio per ottenere di aggiungere al suo nome il prefisso di « don ». L'attore Rao, che faceva il Don Diego, e un Onofrio d'Aquino, che aveva composto il soggetto e messe in musica le arie, vennero mandati in carcere, e, dopo una ventina di giorni, perdonati a intercessione dello stesso Tufarelli. Il quale fu, a dir vero, un impresario assai

intelligente ed operoso, come si vede dal carteggio da lui tenuto con la Giunta di vigilanza. Gli successe nel 1753, con nuovo appalto, il modenese Gaetano Grossatesta o Testagrossa, che era sin dal '45 il capo della compagnia dei ballerini, insieme con sua moglie Maria, veneziana: « uomo di molto spirito e cultissimo », scrive il Goldoni, che loda anche la moglie di lui come « eccellente ballerina » [1], e fratello di quell'abate Testagrossa, curiosa figura di agente politico settecentesco, di cui narra il Casanova [2].

I drammi, dati in questo tempo, furono quasi solamente quelli del Metastasio, benché nel '42 la Giunta, considerando che tali drammi, nonostante il loro pregio, « erano tutti qui comparsi sulle scene, e taluni di essi due volte, e perciò non cagionavano novità alcuna ed erano per lo più sprovveduti d'avvenimenti ossia decorazioni fastose », proponesse di tornare a « drammi più antichi e da accomodarsi al buon gusto presente », come all'*Andromaca* ossia *Astianatte* del Salvi, « di chiarissimo nome nei tempi suoi »: tentativo che si ripeté nel '45, col commettere al maestro Hasse di mandare le musiche e i libretti di due opere, « che stima le migliori fuori di quelle del Metastasio, e che sieno piene di avvenimenti teatrali, che è quello che maggiormente viene dal comune applaudito in simili rappresentazioni, nelle quali campeggia più l'occhio naturale che quello della mente ». Sicché si frammischiarono talvolta alle opere del Metastasio quelle dello Zeno, come l'*Eumene* e il *Farnace*, e di altri vecchi autori, come il *Tito Manlio*, che (scriveva il Tufarelli) è « un ben raccolto mazzetto di scelti fiori del Salvi »; e si tentò anche di incoraggiare scrittori nuovi, e nel '56 un napoletano, il Morbilli duca di Sant'Angelo, compose pel San Carlo uno spettacoloso

---

[1] *Memorie*, I, c. 28.

[2] *Mémoires*, V, 311 sgg.

dramma *La disfatta di Dario*, seguíto nel '57 da *L' incendio di Troia* dello stesso autore.

I compositori furono i famosi di quel tempo, e sarebbe superfluo recarne i nomi; ma ci conviene notare che nell'agosto del '52 venne a Napoli, impegnato dal Tufarelli, un compositore boemo, « nuovo qui ed oltremodo dotto del suo mestiere, dal quale si sperava una musica di stile tutto vario e mai piú inteso », Cristoforo Glück [1]. E qui giunto, e saputo che gli era stato assegnato il libretto dell'*Arsace*, persuase il Tufarelli, « con sode ragioni e con pressante impegno », a fargli invece musicare la *Clemenza di Tito*, come « arricchito di strepitosi avvenimenti e decorato da un piú vago e vario scenario ». E la *Clemenza di Tito*, con la quale il 4 novembre si aprí la stagione del '52-53, suscitò dispute vivacissime nel pubblico e tra i compositori napoletani. Il Mattei ricordava, tanti anni dopo, la bellissima aria, cantata dal Caffarello: « Tra stupido e pensoso Dubbio cosí m'aggiro... » [2], e altri nota che nell'altra aria: « Se mai sento spirarti sul volto... », in una lunga pausa del Caffarello, gli strumenti non cessarono d'accompagnare con una preponderanza fin allora inusitata. A quanto si narra, gl' intendenti napoletani, nel disparere che li divideva circa quell'opera, si volsero per sentenza al vecchio maestro Durante; il quale, esaminato lo spartito, dichiarò di non saper dire fino a che punto la cosa fosse o no conforme alle regole, ma che tutti, a cominciar da lui, sarebbero stati orgogliosi di aver immaginato e scritto quel pezzo [3]. Anche il Iommelli, che era ai servigi del duca di Würtenberg, forní in quel periodo parecchi spartiti.

---

[1] Sul Glück in Italia si vedano gli articoli dell'ADEMOLLO, in *Fanfulla della domenica*, febbraio e marzo 1890.

[2] *Elogio del Iommelli*, p. CII.

[3] G. DESNOIRRESTERRES, *Glück et Piccinni* (Parigi, 1875).

Il cantante, che dominò sugli altri, fu allora il Caffarello, Gaetano Maiorana, l'emulo del « Farinello », e perciò forse poco benevolmente guardato dal Metastasio che, quando il Caffarello si recò a Vienna nel '49, informava il rivale come alcuni dicessero la voce di quel soprano « molta, ma falsa, stridula e disubbidiente a segno che non sforzandola non attacca, e sforzandola riesce per lo piú aspra »; il suo gusto « cattivo ed antico, e pretendono riconoscere in lui le rancide girelle di Niccolino e Matteuccio »; che il suo era cattivo rappresentare e « nei recitativi pare una monaca vecchia », e che « in tutto quello che egli canta regna sempre un tuono capriccevole di lamentazione »; benché « talvolta possa dilettare all'eccesso, ma questo caso è molto incerto » [1]. Fatto sta che il Caffarello veniva considerato indispensabile, e il re ordinava regolarmente di confermarlo, per frequenti che fossero le noie ch'egli dava per la sua arroganza e impertinenza, le quali spinsero nel 1741 perfino il magistrato del carico a presentare proposta di licenziamento [2]. Al San Carlo cantò quasi assiduamente fino al '53, e vi ricomparve l'ultima volta, vecchio, per un prologo nel 1764, quando viveva già nel ritiro del suo feudo di San Donato in provincia di Lecce.

Oltre il Caffarello, cantarono nel San Carlo il tenore Gregorio Babbi e i soprani Francesco Tolve, Giovanni Manzuoli, l'Amadori, il Gizziello, e nel '57 quel Francesco Tenducci, che, quantunque soprano, poté (per un curioso capriccio di natura) prender moglie [3] e diciotto anni dopo

---

[1] *Lettere*, ed. Carducci, p. 268-9: cfr. anche quella alla Belmonte del 10 maggio e 10 luglio '49, in *Lettere*, ed. D'Ayala, I, 308-11, 326-32.

[2] Si veda il mio scritto *La casa di Caffarello*, in *Profili e aneddoti settecenteschi* cit., pp. 55-61.

[3] Casanova, *Mém.*, VII, 48, e cfr. Goudar, *Le brigandage de la musique italienne*, 1777, p. 75.

a Napoli nel '75 lasciarsi perfino processare per adulterio; e, tra le donne, per sei anni, dal '41 al 46, la Giovanna Astrua, e poi nel '49-50 la Caterina Aschieri (già espulsa da Napoli, quando cantava nei « teatri piccoli », e che allora giungeva da Vienna); nel '50-1 la napoletana Regina Valentini Mingotti, che si era acquistata fama all'estero e veniva allora da Dresda; nel '51-2 la veneziana Domenica Casarini, che veniva da Torino ed era stata a preghiera dell'ambasciatore di Napoli liberata dal carcere in cui era chiusa per aver fatto bastonare da suoi mandatarî un cantante; nel '55-6 la Colomba Mattei, che tornava anch'essa in Napoli, dopo parecchi anni di assenza, prima donna di grandi teatri.

Assai cure furono date (oltre che alle scene, dirette da Vincenzo Re, e ai « battimenti » o combattimenti, diretti da esperti maestri di scherma) ai balli, dei quali re Carlo era ghiottissimo, tanto che sovente si leggono suoi ordini per poter assistere a un solo atto dell'opera, ma almeno a due balli. Per quattro anni, dal '41 al '45, si ebbe, col Sabioni direttore della compagnia, la fanciulla ballerina che portava il soprannome di « Pantaloncina » e che tornò poi ancora nel '48, e in Napoli sposò il ballerino grottesco monsieur Jean Baptiste Dénis, divenendo la madame Dénis, che il Casanova incontrò nel '64 a Berlino e nel '70 a Firenze [1]. Nel '45 si recò in Napoli per non piú dipartirsene la compagnia del Grossatesta, nella quale comparve nel '47-8 e tornò nel '59 la Margherita Grisellini detta la « Tintoretta », altra conoscenza del Casanova; e nel '51 la Louise Geoffroy, che vi giunse col Boudin e che finí poi, lei e il marito, nella vita devota [2]. Per allora, faceva disperare il Tufarelli, al quale, avendo giurato vendetta

[1] *Mém.*, VII, 110-18, VIII, 283.

[2] *Mém.*, II, 285, 400, VII, 367 sgg.

per non so quale briga, nelle serate di ballo mandava a dire di essere stata presa da un « dolore cronico » alla gamba. Una volta il Tufarelli, a questa imbasciata, le spedí un medico a casa per farle osservare la gamba, che il medico dichiarò sanissima: onde la Geoffroy, « atterrita dalla libera assertiva di questo professore, stimò bene vestirsi e calare in teatro, in cui ballò ambedue i balli colla sua solita forza e disinvoltura; locché (scriveva il Tufarelli) fu attribuito a un puro miracolo, che fece il medico in pochi momenti ».

Due feste musicali o serenate, fatte in quel tempo, meritano ricordo per gli avvenimenti ai quali si legano: e in primo luogo, la *Serenata* in due atti che fu cantata al San Carlo nell'ottobre del '41 in onore di un ambasciatore inviato dal Sultano al re di Napoli, al quale promise e donò l'anno dopo un elefante. Si narravano in Napoli curiosi aneddoti intorno a quel diplomatico turco, e tra l'altro che, assegnatogli un appartamento appositamente arredato nella casa del principe di Teora a Chiaia, egli, lodando tutto come di sua soddisfazione, aveva dichiarato che « nella sua partenza avrebbe portato seco tutto l'ammobigliamento »; e che a un pranzo datogli dal ministro Montalegre aveva bevuto di grande sciampagna, chiamandola e costringendo i commensali a chiamarla col nome di « limonata ». Partito l'ambasciatore, venne l'elefante che fu collocato nel giardino di Portici, e più volte condotto al cospetto dei sovrani: il naturalista Francesco Serao lo descrisse in uno speciale opuscolo, accompagnato dal ritratto della bestia [1], il cui scheletro si può anche oggi ammirare nel gabinetto zoologico dell'università di Napoli. Si preparava in quel

---

[1] *Descrizione dell'Elefante pervenuto in dono dal gran Sultano alla Real Corte di Napoli il primo novembre 1742*, Napoli, Ricciardo (rist. anche in *Opuscoli di fisico argomento* del Serao, Napoli, 1766).

tempo pel San Carlo l'*Alessandro nelle Indie*; e la Giunta dei teatri, nel dicembre del '42, pensò che nella scena dei doni che si presentavano ad Alessandro « riuscirebbe di gran plauso far comparire l'Elefante, e per la rarità e bellezza dell'animale, e per la novità che farebbe il vedersi sopra il real teatro una figura cosí grande e di animale cosí raro, onde in tutti cagionasi maraviglia; e sarebbe proprio il dono, figurandosi la scena nelle Indie, dove di detti elefanti ce n'è l'uso e si stimano moltissimo, credendosi da noi che una tal veduta possa apportare anche dell'utile per il concorso della maggior gente che verrebbe all'opera, e per il tempo di carnevale che stimola tutti al venirvi, e per la voce che si spargerebbe di vedersi cosa che solo per la grandezza di Sua Maestà può aversi, non avendosi altre memorie d'essere stati in Italia tali animali che a tempo dei greci e della Repubblica romana, e si vider guerreggiare ». E quantunque il re dapprima si mostrasse contrario pensando che la cosa non potesse avere effetto « *sin grave molestia del Elefante* », sembra che davvero esso comparisse in quel carnevale sulle scene del San Carlo, perché nel febbraio si parla di un « accidente occorso sopra detto teatro tra uno degli indiani, che governano l'elefante, ed una sentinella svizzera ».

L'altra serenata ebbe luogo il 6 novembre del '47, nella grande sala del Palazzo reale detta delle guardie, per la nascita del primo reale infante, dopo che per la stessa occasione si era data il 4 novembre una splendida gala con festa di ballo, e il 5 il *Siroe*, musicato dal Sassone, in San Carlo, con ingresso libero e gratuito. La serenata fu poi replicata piú volte al San Carlo, dove il 16 si dette un grande festino. Di tutti questi spettacoli si possiede un ricordo nelle quindici tavole che ne disegnò l'architetto Re e che, incise dal Vasi, furono raccolte nel volume: *Narrazione delle solenni reali feste fatte celebrare in Napoli da S. M.*

il Re delle due Sicilie, Carlo Infante di Spagna ecc. *per la nascita del suo primogenito Filippo* ecc. (In Napoli, 1748). La serenata s'intitolava *Il sogno d'Olimpia* (cioè il sogno di grandezza che fece la madre di Alessandro il grande), e fu scritta da Ranieri dei Calsabigi e musicata da Giuseppe di Maio [1]. Nel disegno che ce ne resta, si vede un grandioso edificio ad archi e con cupola, e intorno balaustre e porticati e statue e giardini, e nel mezzo una fontana di Nettuno con delfini e tritoni: in alto si libra una deità, circondata da amorini, e sul davanti della scena Vittoria Tesi con una grande gonna a due ali fiorata di ricami dialoga col Caffarello; mentre l'Angela Conti sta seduta in un canto pensierosa, e da destra s'avanzano, scendendo i gradini, il Gizziello, il Manzuoli e il Babbi. Nell'unica fila di palchi del teatrino di corte si affollano le dame, mentre i gentiluomini riempiono la platea, disposti simmetricamente intorno al re e alla regina, alla sinistra della quale è la sedia vuota, destinata al reale infante, che allora vagiva nella culla.

---

[1] Vi allude il Metastasio, lettera del 30 gennaio '48 al Calsabigi (*Lett.*, ed. D'Ayala, I, 278-82).

XVIII

Il teatro San Carlo nei primi anni di re Ferdinando IV.

Quando nel settembre del '59 il re Carlo si accingeva a partire da Napoli chiamato al trono di Spagna, l'impresario del San Carlo Grossatesta gli rivolse supplica perché gli permettesse di seguirlo nel nuovo regno, essendosi egli « prefisso di voler morire al suo real servizio ». Ma il re gli fece rispondere: « Rimanga a servire il re mio figlio ». E infatti per parecchi anni ancora egli tenne quell'impresa, fino al '69, salvo un interregno per un triennio (1764-67), in cui fu tenuta dal musico Amadori. Vero è che col ministro Tanucci, che portò tutto il carico del governo nel periodo della reggenza e per più tempo di poi, le cose del teatro non procedettero con molto splendore. Oltre che proprio in quel tempo si cominciava a notare una sorta di decadenza nella musica e negli esecutori di musica in Italia, il Tanucci, nel cui dicastero rientravano le sorti dei teatri, era personalmente affatto chiuso a quel godimento d'arte. Una volta che il maestro Piccinni si recò a pregarlo di far mutare alcuni versi di una cantata, perché non poteva metterli in musica e il poeta si rifiutava a mutarli senza un ordine del ministro, il Tanucci, che in quel momento, circondato da togati, cavalieri e ministri esteri, accompagnava all'uscio l'ambasciatore di Fran-

cia, si volse impazientito, gridando: « Andate via! Perché non potete metterli in musica? Chi ve lo ha detto? ». Il Piccinni replicò: « Non ho bisogno che me lo dicano altri, lo so io: vi sono due versi disarmonici ed aspri, incapaci di modulazione ». Il Tanucci si appoggiò come soleva al suo bastone, meditò un poco, quasi deliberasse di un affare di stato; e poi, sorridendo: « Sapete che dovete fare? Metteteli in canto gregoriano »; e rientrò nel suo gabinetto [1]. Nel rinnovare nel '60 il contratto col Grossatesta, egli dové trionfare per essere riuscito a risparmiare il sussidio annuo che dalla cassa reale si pagava al San Carlo, cangiandolo nella semplice promessa di un dono nel caso che il re rimanesse contento delle opere che si sarebbero date. La sola sua iniziativa per quegli spettacoli d'arte fu l'aggiunta dei « prologhi » nelle serate della prima recita di ciascun'opera nuova, le quali coincidevano con la ricorrenza di qualche onomastico o nascita di principe; e aveva trovato all'uopo il suo poeta, un abate toscano Giambattista Basso Bassi, che in Napoli era occupato nel far versi e nel morire di fame: al quale poi fe' sorgere nel 1767 un rivale in Saverio Mattei, desideroso (come questi scriveva in una sua lettera al Tanucci) di « uscire dalle selve di Calabria », che gl'impedivano « quelle idee che possono aver coloro che si vivono felicemente in corte o almeno in città », e dal Tanucci chiamato in Napoli a dividere l'incarico dei prologhi col Bassi. Anche altri poeti piú o meno in miseria offrivano prologhi, tra i quali il calabrese Onofrio di Colace. L'abate toscano, al quale i versi non costavano nulla, richiedeva in versi l'onorario delle sue fatiche; e di siffatte suppliche versificate se ne serbano parecchie nelle carte dei teatri, sul tipo di questa che è del '67, diretta a Pasquale Carcani, ufficiale del ministero:

---

[1] Mattei, *Elogio del Iommelli*, pp. LXXV-VI.

Come augelletto non pennuto ancora
che dal nido sovente
famelico, digiuno,
chiedendo l'esca pigolar si sente,
e del provvido padre
col flebile suo canto il tardo accusa
sospirato ritorno,
se alfin lo vede rivolargli intorno,
come può gli s'appressa
col rostro aperto, e l'ali inerti ignude
scuote festoso e d'ingoiar s'affretta;
io così del gran Padre (*cioè del Tanucci*),
che pur è padre tuo, giusto ed umano,
mercede attendo e non l'attendo invano...

Eccetera. Sicché poche cose sono da ricordare circa la vita del San Carlo negli anni della Reggenza. Una delle quali è la dimora in Napoli nel '61-2 come compositore di spartiti dell'ultimo figliuolo di Sebastiano Bach, Giovanni, che vi dette il *Catone* e l'*Alessandro*, e fece ciarlare la gente e scandalizzare i delegati del teatro pei suoi amori con la ballerina Colomba Beccari, la quale destava entusiasmo in Napoli dove ballava insieme col fratello e vi aveva acquistato un partito, che contrastava quello degli altri ballerini, i Sabatini. Tra i cantanti è da segnare nel '60-61 il celebre tenore Antonio Raaff, di cui il Fétis narra che fosse assai protetto dalla principessa di Belmonte, perché, caduta costei in muto dolore senza lagrime per la morte del marito, e temendosi della sua ragione e della sua vita, il Raaff la riscosse e fece piangere col cantarle la canzonetta del Rolli: « Solitario bosco ombroso.... ». Anche sarà da ricordare che nel '62, morto Vincenzo Re, lo surrogò come architetto ossia scenografo del San Carlo Antonio Iolli, « uomo reputatissimo nei primi teatri di Spagna, Inghilterra, Venezia e altri luoghi »,

il quale a sua volta, morto nel '77, fu sostituito da Domenico Chelli.

Maggiore brio ebbe il San Carlo dal '63 al '67, quando vi cantò la famosa cantante romana, Caterina Gabrielli, detta la « Cochetta » perché figliuola di un cuoco: bella, sebbene alquanto piccina di statura e con lieve strabismo all'occhio destro, vivacissima, dotata di una voce assai rara, che giungeva dal *si* bemolle fino all'*ut* pieno e al *fa* in falsetto: una voce (scrive un contemporaneo) « *faite pour être au dessus des rossignols* », e che aveva guastato tutte le cantanti d'Italia, prese tutte dalla smania d'imitarla [1]. Ma la Caterina era anche una testa matta, un'allegra gaudente, un'indiavolata chiassona e canzonatrice; e cominciò a mostrar l'esser suo prima ancora di giungere a Napoli, perché, sottoscritto il contratto col Grossatesta pel '63-4, nel quale era pattuito l'onorario di milleottocento zecchini, qualche mese dopo, chi sa per qual capriccio venutole in cervello, gli spedí una letterina (da Milano, 26 marzo 1763), che cominciava *Monsieur*, e diceva testualmente:

La determinazione presa di entrare in monistero per farmi monaca mercé l'alta assistenza di Dio, fa che non possa adempiere all'impegno incontrato con Vostra Signoria. Cosí li potrà servire l'avviso per pensare ad altro soggetto in mia vece, assicurandola però che, per il rispetto che ho per questo Real Teatro, e per corrispondere al buon genio che Lei m'ha dimostrato d'avermi, ogni qual volta debba di nuovo espormi sopra il teatro, non canterò in altro primacché non abbi cantato in quello di Napoli, se cosí piacerà a chi comanderà in quel tempo. Fra tanto Lei mi potrà graziare di risposta, la quale servir deve per metterci ambidue

---

[1] La Lande, *Voyage en Italie*, V, 444. Si veda sulla Gabrielli l'opuscolo dell'Ademollo, *La piú famosa delle cantanti italiane nella seconda metà del Settecento* (Milano, Ricordi, 1890).

in libertà e con ciò annullare le nostre scritture. La supplico di pregare Iddio che mi mantenghi in questa buona e santa vocazione, e con ogni stima mi protesto *De vous Monsieur*, devotissima serva Caterina Gabrielli.

Ma l'improvvisa vocazione era un pretesto per riavere indietro il contratto da lei firmato; e quando vide che si teneva fermo, non parlò piú di monastero e al tempo stabilito venne a Napoli, e nel novembre del '63 cantò nell'*Armida*, musica del Traetta, e poi nell'*Olimpiade*, musica del Guglielmi. Piacque assai, benché la gente si lamentasse « della libertà che si prendeva di cantare quando le piaceva, caratterizzandola per un altiero audace disprezzo », e del suo mutar le arie ad arbitrio, il che la fece entrare in liti col Guglielmi. Ma la stessa Giunta dei teatri, qualche anno dopo, osservava che la Gabrielli, « oltre a essere soggetto superiore pel suo merito a tutte le cantanti che girano pei teatri più cospicui, si è qui intesa con plauso universale; e se qualche volta non ha cantato secondo il solito, ciò è avvenuto non già per puro capriccio, come crede la gente non intesa di musica, ma solo perché la sua maniera di cantare esige fortezza di petto, nettezza di gola, e che lo stomaco e la testa stiano perfettamente sgombri: cose tutte che non sempre si combinano secondo il desiderio ».

La Gabrielli si trovava in Napoli durante lo squallore della carestia del '64, il quale non impediva alla buona società di recarsi a teatro. Un francese, l'abate Coyer, descrive la recita della *Didone*, musica del Traetta, dove « *la fameuse Gabrielli fait le rôle de Didon: il faut que le pieux Enée ait bien de la dévotion pour résister aux charmes de sa voix et de sa figure* »[1]. Lo stesso forestiere vide che

[1] *Voyage en Italie* (Paris, 1776), pp. 252-3.

tutti, quella sera, avevano gli occhi a un palco dov'era una giovinetta che, sola fra le altre dame spettatrici in quel tempo di lutto, si mostrava in abito di colore e adorna di diamanti: era una « sposa », ossia una fanciulla della nobiltà, che, coperta delle pompe e vanità del mondo, veniva a dare loro l'addio per chiudersi il giorno dopo in un chiostro. Egli assistette il giorno dopo alla vestizione e udí nella cerimonia cantare il Caffarello.

La Gabrielli cantò ancora il 1764-5 nella *Nitteti*, musica del Mazzoni, nel *Lucio Vero*, musica del Sacchini e nel *Caio Mario*, del Piccinni. Ma alla seguente stagione del 1765-6 non prese parte, quantunque rimanesse in Napoli, rifiutando, col mettere innanzi richieste esorbitanti, le domande venutele da Pietroburgo e da Berlino, oltreché da varie città d'Italia. Diceva di volersi riposare in Napoli, ma in effetti sembra che qui fosse innamorata di un giovane gentiluomo, dal quale le sarebbe stato grave staccarsi [1]. Tornò poi sulle scene del San Carlo nel 1766-7, insieme con la Checca o Francesca Gabrielli, che era o passava per sua sorella, col tenore Raaff e con altri bravi cantanti; e cantò nell'*Antigone*, musica dello Scolari, nel *Gran Cid*, dell'abate Pizzi, romano, musica del Piccinni, nel *Vologeso*, e infine nel *Bellorofonte* di un console Giuseppe Bonecchi, musica del Misliwecek, detto il Boemo. Ma, dopo quest'opera, quando il Grossatesta s'accingeva a rinnovarle il contratto, venne ordine da parte del re di prendere altra prima donna in suo luogo.

Non già che il suo canto fosse venuto a noia: la ragione del divieto è chiara da una relazione fatta l'anno dopo dalla Giunta dei teatri, quando, saputosi che le due sorelle Gabrielli, nel recarsi a Palermo, passavano per Na-

---

[1] La Lande, op. cit., V, 444-5.

poli e intendevano soffermarvisi, si temé il pericolo del « rinnovamento colla loro presenza qui di quegli scandali e romori, dei quali erano state esse cagioni per lo passato », e si dettero ordini severi perché non mettessero piede a terra. Per altro, le due ardimentose scesero a Baia, e quando fu ordinato di arrestarle, poterono sfuggire « per gli aiuti e avvisi opportuni, che non mancano mai a tal genia di donne ». E al ritorno da Palermo, nel maggio del 1769, la Checca si fermò all'albergo degl'Inglesi a Chiaia, ma questa volta fu arrestata e riaccompagnata al confine; e invano per piú anni dipoi pregò e supplicò perché le si permettesse di tornare a Napoli, adducendo, tra l'altro, che colui che i maldicenti le davano per amico, era morto.

Nel 1768, pel matrimonio del diciottenne re Ferdinando con Maria Carolina d'Austria il San Carlo fu in piú parti rinnovato, e nei palchi e sulle loro mostre esterne furono collocati specchi, che nei giorni di gala e d'illuminazione generale tramandavano vivissimo splendore[1]. Fioccarono in quell'occasione, come si può immaginare, prologhi e cantate, e un epitalamio, *Il tempio della gloria*, compose la sedicenne poetessa Eleonora de Fonseca Pimentel, che scrisse parecchi simili componimenti drammatico-musicali di occasione[2]. Ma la cantata per le regie nozze, col titolo il *Peleo*, fu opera del Bassi, eseguita dalla Lucrezia Aguiari detta la « Bastardella », dal Raaff, dal Monanni e da altri. Se si leggono le lettere che il Bassi diresse allora al ministro, si ha come la documentazione storica del drammetto buffo del Casti: *Prima la musica, poi le parole.* Il Bassi dové fare, anzitutto, parecchie mutilazioni e traspo-

---

[1] La Lande, op. cit., V, 436.

[2] Si veda la monografia sulla Fonseca del Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799* (Bari, 1912), pp. 10-15.

sizioni, « per la nota particolare debolezza di Lucrezia Aguiari, che fisicamente e macchinalmente non può stare lungo tempo in piedi », onde conveniva darle riposo facendola rientrare di tempo in tempo nelle quinte. Poi la stessa cantatrice lo costrinse a inserire nella poesia certe ariette del suo repertorio. Poi ancora si fece innanzi un parmigiano Colla, maestro di musica della Bastardella, il quale volle che per forza entrassero nella cantata certi versi assai brutti « per far sentire le corde basse di quella cantante nella duplicata parola *ombra* », e che si conservasse la rima in *ante*, con la protesta che, se si voleva toglierla, sarebbe ricorso al Tanucci. « Vostra Eccellenza (scriveva il Bassi per difendere il proprio onore professionale) non ha pratica di questa virtuosa capricciosissima canaglia, capace di fare impazzire chi si sia.... Quando compongo con libertà, so certamente pensare e so comporre; ed ogni qualvolta l'Italia per le pubbliche stampe in quattro diverse composizioni m'ha equivocato con Metastasio, credo che sia questa una sufficiente riprova di qualche mia capacità nel drammatico, e so che niun altro può andar fastoso di sì bel vanto ». Ma chi fece attenzione ai versi del Bassi? Ancora alcuni anni dopo, correva la fama delle arie cantate dalla Bastardella: « Ora che trovo lo sposo amato », e « Già ti vedo in campo armato », che ella sola sapeva cantare a quel modo [1].

Negli anni che prossimamente seguirono, l'avvenimento più importante fu forse il ritorno a Napoli del Iommelli, quando, come si è detto, cominciava a mostrarsi agli occhi di tutti lo scadimento della musica in Italia. Tra le carte dei teatri ho letto una relazione del 1771 di un Michele Afeltro, il quale, mosso dal « timore della totale de-

[1] Sara Goudar, *Rélation historique des divertissements de l'automne en Toscane* (s. l. a., ma 1775).

cadenza della musica in Italia », si faceva « ardito di umiliare un progetto per l'esercizio della gioventú dei tre conservatorî », aggiungendo la considerazione economica: che, da un secolo in qua, la musica aveva apportato nel regno di Napoli ben un milione di ducati. E il reduce Iommelli trovò i teatri assai diversi da come li aveva lasciati: « una dissipazione continua, un cicaleccio importuno, un gusto per una musica molle e snervata, un'avversione per tutto ciò che costa fatica, e una libertà di cantare a capriccio, un'ostentazione di abilità fuor di luogo in certi ornamenti superflui con cui i cantanti opprimono le note e le parole, e specialmente la negligenza dell'azione e il nessun interesse pei recitativi, dai quali dipende lo sviluppo dei motivi nelle arie, che si vogliono staccate senza alcuna connessione » [1]. Per contrapposto e rimedio al mal uso, il Iommelli compose l'*Armida abbandonata*, su parole del De Rogatis, che andò in iscena il 30 maggio del 1770; e preparò il *Demofoonte* pel 4 novembre. Capitato in quel tempo a Napoli il celebre critico inglese, Carlo Burney, il Iommelli lo condusse seco al concerto della sua opera, che al Burney parve andasse assai bene, e lodò i cantanti, l'Anna de Amicis, la Marianna Bianchi, l'Aprile; senonché alla rappresentazione l'effetto fu diverso, perché il gran teatro chiacchierante e romoreggiante faceva perdere il « chiaroscuro » delle voci. Il Burney era nel palco dell'ambasciatore inglese Hamilton, e vi fece la conoscenza del vecchio Caffarello, ancora di bello aspetto e vivacissimo, e che mostrava assai meno dei suoi sessantatré anni, e sebbene non cantasse piú sui teatri, cantava ancora, talvolta, come si è visto, nei conventi e nelle chiese. In una disinvolta e briosa conversazione il Caffarello gli domandò

[1] Mattei, *Elogio* cit., pp. lxxx-i.

novelle della duchessa di Manchester e di lady Fanny Shirley, che l'avevano onorato della loro protezione quando egli era stato in Inghilterra, e presentò il Burney al maestro Manna [1].

L'Amadori, che con altri avea assunto di nuovo l'impresa del San Carlo ed era entusiasta del Iommelli, si recò nel 1771 a Roma, dove il maestro si trovava, e gli fece comporre l'*Ifigenia*, che, concertata in fretta e furia, fu messa in iscena il 30 maggio. Ma (osserva il Mattei) « non c'è frastuono piú orrido di una musica del Iommelli mal concertata »; e all'insuccesso contribuí il giovane soprano Pacchiarotti, che con la De Amicis e il Cortona eseguiva l'opera. Il Mattei medesimo, che era in teatro, alla prima impressione esclamò: « Ma che Iommelli è uscito pazzo? ». « Pazzo, eh? (replicò infuriandosi il Caffarello, che gli sedeva accanto). Non ci sono cantanti, non ci sono cantanti! Ah, tempi della mia gioventú! Ma, non dubitate, si conoscerà l'errore. Vedrete questa musica adorata, venerata e sonata per tutti i cembali, e durerà finché ci sarà gusto d'armonia » [2]. A ogni modo, per allora fu tolta di scena, e si voleva porre al suo luogo un'opera del Piccinni, se i sovrani non avessero impedito siffatto affronto al vecchio maestro e, correggendo Iommelli con Iommelli, ordinato di rimettere in iscena l'*Armida*. Ma anche di opere del Piccinni se ne dettero in quel torno parecchie.

La cantante Anna de Amicis [3] fu, dopo la Gabrielli, dal 1770 al 1775, la prima donna piú lodata del San Carlo;

---

[1] *De l'état present de la musique* (trad. franc., Genova, 1809), I, 284, 298.

[2] MATTEI, *Elogio* cit., pp. LXXXIII-IV.

[3] Lettere del Metastasio a lei si serbano in Napoli nella biblioteca di San Martino e furono pubblicate in *Lettere disperse e inedite*, a cura dell'Antona Traversi (Roma, 1886), pp. 307-21.

ma, prima e dopo di lei, si ebbe altresí l'Elisabetta Teuber, e insieme con lei, nel 1773-5, la Margherita Gibetti detta « la Viscioletta », della quale c' informano salacemente il Casanova e il Winckelmann [1], e che nel settembre del 1775 venne, per le solite ragioni, allontanata dal Regno. Tra i ballerini merita ricordo Gennaro Magri, « nostro napoletano, detto Jennariello », che fece parte del corpo del San Carlo dopo il 1760 ed ha lasciato un trattato in due volumi sul ballo, messo in istampa nel 1779 [2], nel quale si possono trovare particolari notizie intorno a ogni sorta di passi, salti, capriole, giochi di braccia e balli, che allora si usavano. « Oh, volesse il cielo (dice in un punto l'autore) che io tornar potessi negli anni freschi, ma con lo stesso discernimento che, per la Dio grazia, tengo al presente: vorrei divenire il primo sapiente (!) del mondo e nella nostra bell'arte un singolar portento ». Nel 1765 fu chiamata al San Carlo la valentissima ballerina grottesca, Elisabetta Morelli: circa la quale erano state udite da piú parti voci di scredito, ed ella si dové difendere, con una sua lettera da Mantova del febbraio 1765 all' impresario Amadori, contro « le lingue infami, che (come diceva con orgoglio e linguaggio di ballerina) temono le mie gambe ». Il Burney, nel 1770, ammirò assai il Viganò [3]; e nel 1773

[1] *Mém.*, VIII, 328-30; Winckelmann, lettera da Roma del 67, cit. in Barthold, *Die geschichtl. Persönlichkeiten in Casanovas Memoiren*, II, 334. Tra i ballerini proposti pel San Carlo, e non accettati, era nel febbraio 71 Giovanni Grazioli, « *alias* lo Schizza », sul quale cfr. *Mém.*, VII, 631, VIII, 21.

[2] *Trattato teorico-pratico di ballo* di Gennaro Magri, napolitano, maestro di ballo de' reali divertimenti di Sua Maestà Siciliana, della Reale Accademia militare, ed alla Nobile Accademia di musica e di ballo de' signori Cavalieri, di cui è pur maestro, dedicato (In Napoli, Orsino, 1779).

[3] Op. cit., I, 297.

venne e restò in Napoli parecchi anni il Lepicq con la Binetti (con quella Binetti a cagione della quale il Casanova sostenne il suo celebre duello col polacco conte Branicki [1]); e quei due introdussero a Napoli la danza francese, *terre terre*, dei Véstris e Noverre [2]. Nei grandi « battimenti » o combattimenti, che s'inframettevano alle opere e tanto piacevano ai napoletani, il nuovo impresario Santoro prese ad adoperare nel 1772, invece dei soliti *galopins*, come li chiamava il De Brosses, o dei « vastasi », come li chiamava il Santoro, soldati veri del regio esercito.

---

[1] Si vedano i *Mém.*, IV, 249, VI, 381, VII, 222.

[2] La Lande, *Voyage*, V, 445-7; e Galiani, *Lettres à Mme d'Épinay* (lett. del 24 luglio '73).

XIX

Il teatro di prosa nella seconda metà del Settecento.

Il teatrino di corte rimase vuoto per qualche anno dopo la partenza di Carlo Borbone, perché il figliuolo Ferdinando era un fanciullo sui nove anni, al quale conveniva meglio giocare le farse coi burattini, e i drammi sacri col « presepe » e col « sepolcro » (infatti, i forestieri che lo visitavano vedevano in una stanza del palazzo reale sospesi a un chiodo Pulcinella e tutta la brigata comica, e accanto un teatrino portatile [1]). Per questa ragione, e perché in ogni caso non si voleva più sentire parlare a corte di comici di mestiere o dell'arte (« *de los trufaldines* », come li chiamava re Carlo), fu ricusata l'offerta, che faceva da Venezia il 20 ottobre '59 Antonio Sacco, della sua « comica compagnia », da servire « in quel modo medesimo che ella ebbe l'onore di servire per più di due anni la Maestà fedelissima del re di Portogallo e sua reale famiglia ». Il Sacco (nipote, come sappiamo, di un comico napoletano) divideva allora con « Carlino », ossia con Carlo Bertolazzi, gli onori della maschera dell' « Arlecchino »; e, non accettato a Napoli, restò a Venezia, a combattere in prima linea nelle lotte teatrali tra il Goldoni e Carlo Gozzi.

---

[1] Sharp, *Letters*, pp. 176-7.

Quando il nuovo re si fece alquanto piú grandicello, si tornò alle recite di filodrammatici, e nel carnevale del '63 fu chiamata a corte una compagnia, composta press'a poco di quei medesimi dilettanti che convenivano in casa del duca di Maddaloni: tutte « persone civili », e fra essi il Lorenzi e Domenico Macchia, « scrivanotto di camera »: compagnia che venne presa a stipendio mensile, scrivendo i « soggetti » per le recite il Cirillo e il Lorenzi. Il Lorenzi ebbe poi l'esclusivo incarico della « invenzione dei soggetti » per queste « commedie all'improvviso », e la scelta e la direzione degli attori, tra i quali il Buonocore rappresentava il tipo di « Marco Pacchietta », il Villani di « Don Greco », il Banci di « Don Vitantonio Patacca », lo Stasina di « Locuzio ». Talvolta si alternavano anche recite « premeditate », come nel '70 quella della *Claudia* del Liveri, che alcuni sopravviventi della compagnia di costui avevano preparata pel convento di Monteoliveto e portarono poi a corte; e le altre disposte dal Lorenzi, che rifece sul gusto delle scene napoletane il *Bugiardo* del Goldoni e compose l'*Inganno* « sul gusto liveriano assai migliorato » [1]. E un altro gentiluomo dilettante comparve a corte, il principe di Canneto, che nel '70 vi fece rappresentare una sua propria commedia, rinnovando nella mimica le meraviglie del Liveri [2]. Vi si tentò anche la tragedia in prosa nel '72 con la *Merope* del Maffei, ridotta a quel modo da Michele Sarcone, e nel '73 col *Teodosio*, ori-

---

[1] Si veda pref. al 1.º vol. delle *Opere*. L'*Inganno* fu stampato nel tomo VII della *Collezione di commedie*, che pubblicava in Napoli negli ultimi del Settecento l'editore D. Sangiacomo.

[2] Si veda quel che ne dice il CERLONE nella pref. al vol. XIV (1778) delle sue *Commedie*. Una commedia manoscritta del Canneto, *La costanza*, si serba nella Biblioteca Mazzarina di Parigi. Una tragicommedia in tre atti, *Il naufragio*, anche manoscritta, era segnata in vendita nel catalogo del libraio Cioffi di Napoli (num. del gennaio-febbraio 1900).

ginale del Sarcone, ma né l'una né l'altra piacquero; tanto che il Tanucci ordinò che si smettessero, perché (egli sentenziava) « il gusto italiano non è stato mai per le tragedie fin da secoli remoti, onde è stato introdotto un terzo spettacolo, che è l'opera », e, per quel che poi concerne la tragedia in prosa, essa « non è stata bene accolta dalle nazioni estere ». E tutte queste recite si davano non solo nel palazzo reale di Napoli, ma anche nei teatrini che si erano formati nei « siti reali », e particolarmente nelle ville di Caserta e di Portici. Dal '70 in poi, miglioratesi le compagnie di prosa nei teatri della città e sembrando alquanto rancide le improvvisazioni e le altre recite dei filodrammatici, di frequente i comici dei teatri pubblici recavano a corte i drammi piú applauditi e pei quali si era destata la curiosità regale; nel '75, si formò perfino una compagnia mista dei comici del Nuovo e di quelli dei Fiorentini, che fu impegnata per un anno a tenersi pronta a ogni ordine del re. Senonché l'anno dopo il re, attratto dalle lodi che aveva udito fare di un melodramma buffo, si recò senz'altro al Nuovo per ascoltarlo: « *événement nouveau* (scriveva il Galiani alla d'Épinay) *depuis l'établissement de la monarchie chez nous* »[1]; e cosí, rotto il ghiaccio, i sovrani cominciarono a frequentare le recite dei « teatri piccoli », sebbene dapprima in incognito e non già nell'antico palco dei viceré, ma in ascosi palchetti laterali. Ciò dette il tracollo alla filodrammatica dei teatrini di corte, che venne languendo e si spense negli anni seguenti; sebbene fosse ancora abbastanza coltivata sino allo scorcio del secolo nelle case private. Nelle quali solamente si continuò a permettere la recita di talune opere sacre, e in particolare della *Passione di Cristo*, di

[1] Lettera del 6 luglio '76.

cui fu mantenuto il divieto pei teatri pubblici: come nel 1779 fu promulgata una prammatica contro i resti di sacre rappresentazioni del giovedí e del venerdí santo, che si facevano in parecchi luoghi del Regno, « per mezzo di varie sceniche comparse e spettacoli popolareschi, alcuni coll'andar nudi per le piazze e per le strade battendosi a sangue, altri con rappresentare i sagri misteri della Passione, vestiti chi da Cristo e chi da giudei e chi da manigoldi »[1].

I teatri pubblici non solamente furono allora rinnovati e ampliati, come nel '79 i Fiorentini e nell' '82 il Nuovo, ma crebbero di numero per la costruzione che si fece di altri due teatri, cioè di quello del Fondo e dell'altro di San Ferdinando. Il primo, cominciato nel '76 ed aperto nel '79, fu costruito su disegno dell'architetto siciliano Francesco Securo, a spese della « Cassa militare del fondo della separazione dei lucri », donde il nome, che ai nostri tempi è stato cangiato in quello di « Mercadante »; l'altro, costruito da una società privata nella strada di Pontecorvo, a vantaggio della popolazione che dimorava nella parte estrema della città intorno a Foria, su disegno assai felice dell'architetto Camillo Lionti e con decorazioni del Chelli, fu aperto nel 1790, prendendo dal nome del re il titolo di San Ferdinando. In questi nuovi teatri furono collocati altresí i « palchi reali ».

Tutti i teatri minori alternavano all'opera buffa in musica i drammi in prosa, i quali, dopo la riforma operata dal Goldoni che li mise a paro dei nuovi tempi, trovarono in Italia cultori piú o meno valenti, secondo le tendenze della vita sociale di allora (moralismo, tenera sensibilità, riformismo); senza dire che, animati dallo

---

[1] *Nuova collezione delle prammatiche*, vol. VII, titolo CXLVIII, *Interdictum sacræ Passionis misteria exprimere.*

stesso spirito, ne giungevano in gran copia, modelli agli italiani, dai teatri stranieri, e particolarmente dal francese. Dapprima il provveditore principale dei due più vecchi teatri di Napoli, i Fiorentini e il Nuovo, fu il Cerlone, il quale nel '72 aveva stampato già nove volumi delle sue commedie, e nel '75 tredici, cioè cinquantadue commedie. Al Don Fastidio, venutogli meno per la morte del Massaro, aveva sostituito i « napoletani graziosi », che prendevano i nomi di don Prospero Battipaglia, di don Saverio Pacca, di don Marcantonio Scaienza, di don Pompeo Pecegreca, di don Cristoforo Cipolla e simili, e le « napoletane graziose », Parmetella, Marioletta, Saporita, Lauretta e via, adoperando anche talvolta il tipo del « napoletano goffo », come il barone di Trocchia. Ma di maggiore efficacia comica dava prova l' « abate », che per lo più era insieme « cavalier servente », e viveva alle spalle di qualche vecchia, e si chiamava don Teofilo, don Tiberio Menzogna, don Fulvio Mangioni, l'abate Folgori, l'abate Ciarletta, e (rimasto popolare almeno nel nome [1]) l'abate Taccarella. Galante e sorridente, costui si presentava recitando d'un fiato la filza delle sue frasi complimentose: « Oh al merito, meritante, meritevole, meritoso del sublime, impareggiabile, distinto merito vostro si umilia, si concentra, si sprofonda, abbarbagliato, confuso ed oppresso sino alle sotterranee catacombe, l'umilissimo, devotissimo ed obbligatissimo servo di buon cuore, l'abate Taccarella, nato sulle sponde del Tevere, cresciuto all'aura trionfale del Campidoglio ed evacuato dal Culiseo romano ». « *Ma che è teròcciola? zèrre-zèrre? battaria?* » [2], gridavano atterriti e ammirati insieme gli astanti.

---

[1] Cfr. *Vocab. napoletano* cit., II, 155.

[2] *Teròcciola* nap., carrucola; *zèrre-zèrre* nap., raganella (giocattolo); *batteria*, di fuochi d'artifizio.

Del resto, i soggetti di quei suoi drammi erano tolti al solito da storie e da romanzi: come il *Colombo*, che fu dato nel '69 ai Fiorentini, spettacolosissimo, seguito da *Gli empi puniti o sia il ritorno di Colombo nel Messico*, e il *Vasco di Gama*. Al Nuovo, invece, tra il '71 e il '73 il Cerlone mise in iscena l'*Amor vendicativo* e il *Kouli-Kan*, tratti da opere del Chiari, e l'*Aladino*, il *Tiranno cinese*, l'*Arsace*: anch'essi con spettacoli grandiosi, talché fu stupore (egli dice) come su un piccolo teatro si potesse vedere « l'assalto della città d'Issodimo, con cento e più combattenti, cadute di smisurate muraglie, ridotte in pietra, percosse dagli arieti; macchine, scalate e altre mille azioni diverse in un sol colpo d'occhio vedute »[1]. La sua teoria drammatica era quella assai comune agli autori teatrali, che non considerano altro che il buon successo, ossia gli applausi, il concorso e le repliche. « Ho sempre tenuto per fermo (scriveva) che lo scopo principale di uno scrittore teatrale sia quello di farsi dell'onor popolare, o quello di acquistarsi dell'utile; e che l'una e l'altra di queste intenzioni nelle opere sceniche stia soltanto nel far popolare un teatro parecchie sere ad un'opera prodotta..... Sempre ho reputate le mie composizioni meno di niente; ma negar non posso che ho avuto il bel piacere di vedere affollarsi ancora col sole in cielo, nella porta della platea, la numerosa gente per aver sito nel teatro la sera, ed ho veduto affittar due, tre giorni prima i palchi a più prezzo della musica per una commedia in prosa. Anzi più, ho veduto con gli occhi proprî con l'oro esatto dalle mie prose ristaurar le piaghe della decaduta musica »[2]. Il che ripeteva in versi, rispondendo a un tale, che aveva scagliato un sonetto contro la sua *Giustina*:

---

[1] Prefaz. ai voll. VIII, X e XI delle sue *Commedie*.

[2] Prefaz. al vol. XIII.

Al Feritor superbo, al Critico mordace
risponde quel Cerlone, ch'è un ignorante e piace!
. . . .
Contro un torrente pieno, che in mio favor discende,
il gran sonetto tuo argine far pretende?
Ne ho mille in lode, e sono d'illustri letterati,
e cavalier sublimi, di te piú dotti e grati.
Che mal può farmi il tuo d'atro livor ripieno?
Cagion per me di gioia diventa il tuo veleno.
Fin sull'adriaca riva l'opere mie mandai
a prezzo di zecchini; sappilo, se nol sai!
E i primi gran soggetti han fatto un attestato,
che qui lo stile mio molto gradito è stato.
Il Residente stesso n'è stato pagatore,
e per Venezia appresso mi vuol comico autore.
Ov'è un Goldoni o un Chiari, autori rinomati,
i scritti miei, che sprezzi, son stati ricercati.
. . . .
Che i miei comedianti non vidi mai dolere,
per me la sol memoria mi recherà piacere;
che in pié talor restava colui tardo arrivato,
e che ogni palco avanti due giorni era affittato.
Dirai « erano pazzi »; rispondo: il crederei,
se stati fosser cinque, se stati fosser sei.
Ma quei pazzi a migliaia grand'utile portorno
. . . .
Se dici da romanzi che ho le comedie estratte,
queste (se colpe sono) Goldoni ancor le ha fatte;
un Metastasio, un Chiari prendon da libri ancora;
e che perciò? il mondo l'opre lor non onora? [1].

Certo, le sue commedie si sparsero anche fuori Regno, e, oltre che in Venezia, si ha notizia di recite di esse in Roma [2]; e con vivo compiacimento il Cerlone narrava che

[1] Versi inediti, ms. cit.

[2] Cfr. *Il comediante onorato*, I, 1.

un giorno, trattenendosi egli nel largo del Castello, vide avvicinarsegli « persone di qualità », che fecero atti di meraviglia alla sua presenza, e si diedero poi a conoscere per « comici sceltissimi », che avevano raccolto applausi e guadagni con le sue opere per tutta Italia ed Europa [1].

Oltre le opere di questo commediografo paesano, le compagnie di prosa offrivano quelle ora ricordate del Goldoni e del Chiari, di cui l'editore Vinaccia stampava e ristampava le collezioni; e alcuni anni di poi sopravvenne un nuovo repertorio francese o d'imitazione francese, che invase tutte le scene. Il Cerlone tentò l'ultimo suo sforzo, componendo fiabe come la *Dama serpente*, il *Re dei genî* e il *Mostro turchino* sull'esempio di Carlo Gozzi, e sullo stesso esempio rimettendo in iscena drammi spagnuoli o sul gusto spagnuolo; ma ormai si volevano le tragedie del Crébillon e del Voltaire (che talora vennero tradotte in italiano da letterati di fama, come il Cesarotti, Gaspare Gozzi, il Bettinelli), e soprattutto le « tragedie domestiche » e i « drammi lagrimosi » del La Chaussée, del Lemercier, del Beaumarchais, del Saurin, del Fenoillot de Farbaire, imitati in Italia dal Gamerra, dal Greppi, dal Willi, dal Pepoli. Anche la commedia nostrana produceva, dopo quelle del Goldoni, opere non ispregevoli, con l'Albergati, col Federici, col De Rossi, e la tragedia si sollevava con Vittorio Alfieri a una sublimità solitaria, che solo alquanto più tardi fu efficacemente sentita. Il Gamerra venne di persona a Napoli nel 1786 per presentare al re un suo « piano » per la fondazione di un teatro italiano tragicocomico; e, quasi come saggio, dette nel luglio e agosto innanzi ai sovrani alcuni dei suoi drammi, *I due vedovi*, *Le due spose* e *I due nepoti*. Altri se ne videro nell'87 ai

[1] Prefaz. al vol. XI delle *Commedie*.

Fiorentini, tra i quali il *Novo Tartufo*, « tragedia domestica pantomima », ossia con pantomima mescolata al ballo [1]. Quale fosse il nuovo repertorio mostra a sufficienza il catalogo delle opere che la compagnia dei Fiorentini recò nel teatrino reale di Caserta sul finire dell'89: *Clementina ed Orvigni* dell'Albergati con la farsa *Il pazzo ragionevole*; il *Successo curioso*; il *Tartuffo*; il *Disertore tedesco* con la farsa *Il gazzettino*; il *Conte di Comingio* con la farsa *Le convulsioni*. Specialmente quest'ultimo dramma, composto, com'è noto, dall'Arnaud, ebbe allora la sua prima e grande fortuna, e il Gamerra ne aveva ricavato un suo pasticcio pantomimico *I solitarî*, e un signor Gualzetti la trilogia degli *Amori di Comingio*, *Adelaide maritata*, *Adelaide e Comingio romiti* [2]. Ma veri e proprî autori drammatici letterariamente pregevoli allora non sorsero in Napoli, se non si vogliano annoverare tra essi il Signorelli, Francesco Salfi e l'autore dei *Saggi politici*, Francesco Mario Pagano, il quale nel 1787 riuscí a far che si ascoltasse per tre sere ai Fiorentini la sua tragedia *Gerbino*, e compose poi anche altre opere drammatiche, tra cui un « monodramma » *Agamennone*, sull'esempio del *Pygmalion* del Rousseau (a sua volta imitato dal Salfi nell'*Idomeneo*, scena lirica con musica, che si dette ai Fiorentini nel '92); e, infine, una commedia l'*Emilia* [3], fischiata solennemente ai Fiorentini. Nondimeno, l'*Emilia* non è una brutta cosa, anzi è condotta con garbo e semplicità, ben dialogata e in discreti

---

[1] Intorno al Gamerra, si veda lo studio di E. Masi, nel vol.: *Sulla storia del teatro italiano nel secolo decimottavo* (Firenze, 1891).

[2] Ne conosco la quarta edizione di Napoli, Liguori, 1807. Dello stesso autore: *Guglielmina*, aneddoto italiano del signor G. A. Gualzetti (Napoli, Sangiacomo, 1791); e di lui credo sia anche *Il mendico*, commedia originale italiana del signor Gualzetti detto Eriso (Venezia, 1792), che trovo segnata in un catalogo.

[3] Napoli, Raimondi, 1792.

versi: Emilia è una savia giovinetta, buona massaia e insieme colta e tutta vibrante di nobili sentimenti e di alti pensieri, alla quale fa degno riscontro il suo fidanzato, il militare Leandro; senonché il padre di lei, il conte Argiro, uomo all'antica, pieno di pregiudizî, vuole che ella sposi il cavaliere Artemio, uno spiantato ma un « genio », un « uomo di spirito » come si diceva allora, che pranza sempre in casa d'altri e parla mezzo italiano e mezzo francese, avendo sempre al sommo della bocca « umanità, sensibilità, gusto, popolazione, rapporti, sentimenti, interesse concentrico ed eccentrico », e simili frasi del tempo.

Un gran colpo era stato per le povere compagnie napoletane la venuta in Napoli nel '73 ai Fiorentini di una compagnia francese, diretta da un Sénapart, e avente tra i suoi attori un Daufresne, un Busset e una giovine attrice di sedici anni, la signorina Teissier. L'entusiasmo, che questi attori suscitarono, lasciò deserti gli altri teatri; e delle impressioni che i napoletani allora provarono siamo informati dal Galiani [1], che nelle sue lettere alla D'Épinay si fece gazzettiere o cronista di quelle recite. Il teatro francese in francese era (egli scriveva) « *un événement bien singulier et bien neuf pour les napolitains* » ; e non si poteva non sorridere nel vedere come se ne stavano a teatro. « *Vous verriez une école d'enfants. Tout le monde a son livre devant les yeux, tête baissée, sans détourner jamais les yeux pour voir la scène: ils paraissent contents d'apprendre à lire le français* ». E bene giudicava il significato di quel lieto successo: « *En morale, il faut la regarder comme une mission que le père général Voltaire a envoyée de gens de son ordre pour convertir une nation et y planter l'étendard de sa croyance. Les vers de Voltaire amèneront à sa prose, et c'est où il les at-*

[1] Lettere dal 16 gennaio al 27 febbraio '73.

tend ». Le recite cominciarono con quella del *Père de famille* del Diderot, al quale seguí la *Zaïre*, non avendo la polizia permesso il *Mahomet.* Il Galiani riferiva e comentava i giudizî degli spettatori napoletani, ammirevoli per giustezza di gusto e di critica in un popolo che mal comprendeva il francese e aveva ancora « *des comédies barbares* ». Piacque poco *Le bourru bienfaisant*, moltissimo l'*Eugénie* del Beaumarchais, punto l'*Alzire*; il *Misanthrope* fu applaudito, benché non vi si trovasse nulla di nuovo, tante volte il Molière era stato imitato, saccheggiato e plagiato in Italia; grande successo fu l'*Adélaïde Duguesclin* del Voltaire. Si dettero ancora *Le glorieux*, *Pygmalion*, *L'enfant prodigue*, *Nanine*, e altri drammi, con crescente entusiasmo, tanto che il re volle udirli a corte; e poiché egli aveva preannunziato che si sarebbe certamente annoiato perché amava il riso e non le lagrime, i cortigiani durante la recita si misero a fare sbadigli e atti di noia, mentre il re, contrariamente al suo annunzio, piangeva a dirotto.

Il Sénapart, incoraggiato dalle accoglienze avute e dai buoni lucri, fece domandare per mezzo dell'ambasciatore di Francia il permesso di formare una nuova compagnia e stabilirsi in Napoli per tre anni; ma le suppliche dei comici napoletani, che si tenevano rovinati, furono cosí lamentose e insistenti che il re negò il permesso. Solo tre anni dopo, nel '76, e questa volta al Teatro Nuovo, si ebbe un'altra compagnia francese, diretta da certi Joseph Patte e Étienne Le Neveu, che erano ben mediocri e fecero cattivi affari, nonostante che il re si recasse ad ascoltarli assiduamente; e altre due vennero di poi, nell' '82 e '84, e nell' '87-9, la seconda diretta da un Malherbe, e la terza da un Delorme. Ma allora già i teatri di prosa di Napoli avevano migliorato, nonostante i tentativi di mantenerli in basso per non danneggiare i vecchi e inetti comici del paese.

Infatti, sul principio del '74 l'impresario dei Fiorentini aveva chiamato a quel teatro una « compagnia lombarda », diretta da un Pietro Colombini, il quale aveva seco la moglie anche attrice, l'Arlecchino Gambacorta, un Rizzi con due figliuole e altri. Volgeva circa un mezzo secolo da che « compagnie lombarde » non s'erano più viste a Napoli, dove d'altro canto (scriveva la Giunta dei teatri), « la cattiva maniera di rappresentare » dei napoletani aveva « molto disgustato » il pubblico. La nuova compagnia dei Fiorentini piacque assai, sicché l'impresario, invece dei due giorni soliti per la prosa, il martedí e il venerdí, ne assegnò quattro o cinque per settimana; e l'impresario del Nuovo fu mosso a metter su anche lui una buona compagnia di gente del paese, tra cui si trovano ricordati un Gennaro de Novellis, una Rosa Miani e una Maria Belloni. Alle proteste e suppliche, mosse questa volta dai soli « istrioni », alcuni dei magistrati preposti al teatro volevano dare soddisfacimento; ma uno di essi osservò: che « di quelle cose che dipendono dal gusto del pubblico, deve al pubblico stesso lasciarsene la decisione »; e, in verità, presto si ebbero a lodare i buoni effetti dello spirito di emulazione svegliato dai « comici lombardi », i quali recitavano « con vivezza e con proprietà », e introdussero « un gusto migliore nella declamazione e nell'azione ».

Nel '75 erano nella compagnia dei Fiorentini Alessandro Mancini, il bolognese Giuseppe Pianizzi, Giulio Giulietti, Pietrantonio Rossi, Giuseppe Grassi, G. B. Marini, Antonia Albani, Lucia Rubini; e in quella del Nuovo, Anna e Orsola Rizzi, Nicodemo Manni (che scrisse anche commedie, tra le quali la *Fanny*), Gaetano Bonamici. Nel '77 ai Fiorentini si ebbe la compagnia della Faustina Tesi, eccellente particolarmente nel tragico, che aveva per compagno Cristoforo Merli nella parte di primo innamorato, il fratello di costui Giovanni, e un Giovanni Valentini; nel '78-80,

quella di Tommaso Grandi, detto « Tommasino il pettinaro », con la sua seconda moglie Maria, figliuola del goldoniano « Pantalone » Darbes, la quale morí per l'appunto in Napoli. Tra gli attori che intorno a quegli anni recitarono a Napoli il Bartoli ricorda ancora Orazio Zecchi, Giuseppe Azzalli, Stefano Lombardi, e tra le attrici la Maddalena Corticelli e la Assunta Landi; ed io aggiungo per l'81 al Nuovo un Sebastiano Ricciardi, e per l'82 la « servetta napoletana » Giuseppa Maria de Crescenzo, e per l'84 ai Fiorentini una Giulia Gasparrini. Nell'88 veniva a Napoli, dove era già stato anni innanzi, il veneto Giuseppe Grassi, con una compagnia formata da Pietro Andolfati, Luigi e Giovanni del Buono, Simone Carlini, Giovanni Ceccarini, Nicola Berni, Giorgio Frilli, Giuseppe Dardanelli, Gasparo Mataliani, Giulio Baroni, Giovanni Andolfati, Filippo Morselli, e dalle donne Gaetana ed Angiola Andolfati, Anna Cossi, Rosa Foggi, Vittoria Berni e Francesca Dardanelli. L'anno dopo, c'era ai Fiorentini, come caratterista, un Francesco Pinotti.

Uno scrittore tedesco, che nella seconda metà del 1797 si trattenne in Napoli, diceva che questa era allora la città d'Italia dove la prosa fosse meno spregiata; e giudicava la compagnia dei Fiorentini come « la migliore di tutta Italia », e lodava altresí quella del Fondo, e specialmente tra gli attori il vecchio padre nobile e l'ingenua. Il repertorio, per altro, era formato principalmente da drammi forestieri, che scrittorucoli mestieranti raccoglievano dagli scarti di tutte le nazioni: del Goldoni si recitava, tutt'al piú, ogni due mesi qualche commedia. Ai Fiorentini, il nostro informatore assistette a un *Werther*, « dramma tradotto dall'inglese », che in inglese non valeva nulla e nella traduzione meno di nulla. Con un colpo di genio il traduttore aveva aggiunto ai personaggi un malvagio maestro di casa, il quale, per vendicarsi del rifiuto oppostole dalla

sua padrona, istigava il marito Alberto contro di lei. Werther, che dimorava in casa di Alberto, dopo lunga conversazione filosofica con la donna amata, si determinava ad uccidersi, ma non con un colpo di pistola, sibbene con un veleno. Senonché, per salvare la giustizia teatrale, costringeva il perfido maestro di casa, mettendogli una pistola sotto il mento, a vuotare con lui metà del bicchiere: il maestro di casa, credendosi presso a morte, confessava allora le sue calunnie, e alla fine si scopriva che nessuno sarebbe morto, perché un fedel servitore aveva messo nel bicchiere altra cosa invece del veleno: « speriamo del cremor di tartaro », scappa a dire il critico. Il quale, al Fondo, assistette poi agl'*Inglesi nella Florida*, dramma del Federici, in cui l'autore (che pure aveva ben concepito qualche carattere, come quello di una fanciulla indiana) aveva messo tanta pompa di scene, tante opere militari, tante grotte sotterranee, e perfino una completa miniera dove si vedevano gl'indiani costretti dagl'inglesi a cercar l'oro, tante battaglie di terra e di mare, che lo spettatore, stordito dagli scoppî e dal fumo, appena poteva accorgersi della miseria del dramma. Ascoltò anche (sembra in quei teatri) un dramma lagrimoso del Destouches, il *Disertore di Kundscheibe* dello Stephanie, l'*Oracolo* del Gellert, il *Conte di Waldstein* e il *Mercante diventato nobile*, forse del Brandes. Come si vede, anche drammi tedeschi entravano nel repertorio italiano; e il nostro informatore discorre dei tentativi che si facevano da un tedesco, allora residente in Napoli, per introdurre nei teatri locali i drammi dell'Iffland e di altri [1].

---

[1] Queste notizie sono tratte dai *Fragmente über Italien aus dem Tagebuch eines jungen Deutschen* [C. G. Stegmann], vol. I, 1798: cfr. pp. 255-60.

XX

Giambattista Lorenzi e l'opera buffa.

Il Lorenzi, attore dilettante, inventore di scenarî, scrittore di commedie, concertatore e direttore del teatrino di corte, divenne nel 1766 poeta d'opera buffa; e all'opera buffa deve la fama per la quale il suo nome è pervenuto fino a noi. Già piú volte negli anni innanzi gl'impresarî dei Fiorentini e del Nuovo gli avevano fatto istanze, perché componesse qualche commedia musicale pei loro teatri. Ma egli (come poi raccontava) non aveva voluto saperne, spaventato dai capricci dei maestri di cappella e dei cantanti e dai cattivi abiti del pubblico: da tutto quel complesso di cose, che si chiamavano le « convenienze teatrali », ossia il « quaresimale » delle cantanti (che era il repertorio di arie nelle quali stimavano di esser brave e che volevano ficcare dappertutto), i « punti obligati » (cioè l'apertura del dramma « a piú voci e sempre chiassosa »), l' « aria del sorbetto » (che doveva corrispondere al momento in cui entravano nei palchi i vassoi coi gelati), e via dicendo. Ma un'occasione lo sospinse nel « pelago burrascoso »: il consigliere Borragine, in casa del quale si era recitata piú volte la commedia *Don Anchise Campanone*, bramava che questa comparisse in un pubblico teatro; e per farla accettare ai Fiorentini o al Nuovo chiese al Lorenzi di aggiungervi arie da mettere in musica.

Tra sí e no, il Lorenzi si trovò condotto a cavar da quella commedia il libretto *Tra due litiganti il terzo gode*[1].

A questo, che fu il suo primo e si compone di una infilzata di buffonerie non molto fini, recitato ai Fiorentini nell'autunno del 1766, seguí nella primavera del 1767 al Nuovo l'*Idolo cinese*, con musica del Paisiello. L'applauso che la nuova opera ebbe fu tanto che « chiamò nel teatro (dice il biografo del Lorenzi[2]) sino l'austero contegno del marchese Bernardo Tanucci: unica commedia dal medesimo ascoltata in tempo di sua vita, sino a farlo ridere alle lagrime », e venne poi ripetuta a corte nel teatrino della real Paggeria. Da allora in poi, il Lorenzi quasi ogni anno compose un libretto, messo quasi sempre in musica dal Paisiello, che prendeva a dominare in questo campo, gareggiando col Piccinni, che allora declinava alla vecchiaia[3]. Contemporaneamente al Lorenzi, che era superiore a tutti gli altri poeti del genere perché piú vario nei soggetti e non privo di una certa vena di buona comicità, lavorarono nello stesso genere Pasquale Mililotti, Giuseppe Palomba, Saverio Zini e il Cerlone, al quale si debbono, tra gli altri, *Il barone di Trocchia*, dato al Nuovo nel carnevale del 1768, e l'*Osteria di Marechiaro*, dato ai Fiorentini nell'inverno dello stesso anno. I loro libretti tolgono l'argomento un po' da per tutto, dalle commedie del Goldoni e del Chiari, dalle fiabe, dai drammi lagrimosi, dai romanzi sentimentali inglesi e francesi, e di rado la parte comica è, come nell'origine di questo genere, la rappresentazione

---

[1] Prefaz. alle *Opere*, vol. II.

[2] In *Opere* cit., vol. I, pref.

[3] Alcuni giudizî del Paisiello sui compositori napoletani del suo tempo, dati in una conversazione che Agostino Gervasio trascrisse, sono stati pubblicati da S. di Giacomo nel *Giornale d'Italia* del 30 marzo 1915.

della vita popolare, sí invece la satira del filosofo, del fanatico per la moda francese e simili. Dei cantanti buffi, Giuseppe Casaccia comparve ancora sui teatri fino al 1782; ma gli sorsero compagni il piú giovane Antonio detto « Casacciello », che cantò fino al 1792, e Gennaro Luzio, che, esordiente nel 1766, ebbe cinquant'anni di vita artistica. Anche la Marianna Monti non si ritirò dai teatri prima del 1780; e nessun'altra « prima buffa », venuta di poi, poté farla dimenticare. Il Burney, che nel 1770 udí ai Fiorentini la *Gelosia per gelosia* del Piccinni e al Nuovo *Le trame d'amore* del Paisiello, loda assai le arie della musica, e soprattutto l'immaginazione e il brio del Paisiello, ma biasima i cantanti. Circa quel tempo, nel carnevale del 1767, Vittorio Alfieri diciottenne, trattenendosi a Napoli, che gli apprestava (come poi disse) assai « ignoranti suoi pari », coi quali accomunava « l'ozio suo stupido » [1], sempre in preda al tedio, alla noia e al furore, non provava piacere piú vivo che nell' « opera burletta del Teatro Nuovo »; « ma sempre pure (soggiungeva) quei suoni, ancorché dilettevoli, lasciavano nell'animo mio una continua romba di malinconia, e mi venivano destando a centinaia le idee piú funeste e lugubri, nelle quali mi compiacevo non poco, e me le andavo poi ruminando, soletto, alle sonanti spiagge di Chiaia e di Portici » [2].

Tra gli appassionati dell'opera buffa era l'abate Galiani, il quale, tornato di mala voglia da Parigi a Napoli, lodava di frequente alla D'Épinay l'eccellenza di quei prodotti musicali napoletani, e avrebbe voluto avere al suo fianco l'amica parigina e il Grimm e il Diderot per gustarli insieme con essi [3]. E il Galiani per l'appunto ebbe mano

[1] Si veda la satira sui *Viaggi*.

[2] *Vita scritta da esso*, epoca III, cap. II.

[3] Si vedano le sue lettere del 27 giugno e 9 novembre '71.

alla piú famosa delle opere buffe del Lorenzi, musicata dal Paisiello, al *Socrate immaginario*, quantunque assai si sia discusso circa la qualità e l'estensione della sua parte di collaboratore del libretto [1]. Egli, scrivendo agli amici francesi, chiamava il *Socrate* « la mia commedia »; ma spiegava poi che la « faceva eseguire sotto la sua direzione »: sicché pare chiaro che ne delineasse la trama, e suggerisse alcuni tratti comici, lasciando al Lorenzi il carico di sceneggiarla e versificarla. L'opera andò in iscena al Nuovo nella seconda metà dell'ottobre 1775, e Gennaro Luzio vi rappresentò il personaggio di « Don Tammaro » e Marianna Monti quello di « donna Rosa », e gli altri esecutori furono il Grimaldi, il Ferraro e il Beltrami, e, per le donne, la Moreschi, la Schinotti e la Miceli. Il Galiani si godeva l'effetto del lavoro compiuto nel palco numero 3 della terza fila, come ho trovato nei conti dell'impresario.

Il *Socrate* fu l'avvenimento teatrale di quell'anno, perché da un pezzo non si era goduto un dramma cosí ingegnoso ed arguto. E si era giunti alla quinta recita e il botteghino del Teatro Nuovo veniva sempre assediato, quando il re manifestò la volontà di udirlo a corte, come l'udí. il 23 ottobre; dopo di che fece dal Tanucci, in data del 24, mandare alla Giunta dei teatri l'ordine di proibirne la recita, perché egli l'aveva « ritrovato indiscreto ». E poiché l'impresario Bianchi protestava la sua buona fede e di aver sottomesso il libretto alla Giunta e ricevutane l'approvazione, e si gridava rovinato per le spese sostenute, il re invitò la Giunta a dare il suo parere sulla somma che sarebbe stato equo pagare al Bianchi per rifarlo del danno sofferto senza sua colpa; e, avendo la Giunta proposto la somma di quattrocentocinquanta ducati, il Tanucci ap-

[1] M. Scherillo, *Storia lett. dell'opera buffa* cit., p. 260 sgg.; G. Amalfi, *Dubbî sul Galiani* (Torino, 1888).

provò, ma soggiungendo, in nome del re, che « questa somma si paghi da quei ministri teatrali che approvarono tal libretto »: cioè dai componenti stessi della Giunta, da quei gravi magistrati, che dovettero restare con un bel naso, ma non fiatarono, presi da terrore. Si disse allora, e si ripeté poi, che la proibizione fosse stata ordinata per le querele del grecista e musicofilo Saverio Mattei, che vi si vedeva tolto di mira [1]; e, d'altra parte, il Galiani scriveva che era avvenuta *in odium auctoris*, tostoché si era saputo che egli aveva collaborato all'opera, tale essendo la sua condizione in Napoli « *et la frayeur qu'excite mon esprit dans les têtes des imbéciles* » [2]. Ma sulle ragioni del divieto nulla si legge nelle carte dell'amministrazione teatrale, o piuttosto le ragioni restano celate dietro quel giudizio del re, che l'opera era « indiscreta »; e che l'indiscrezione sembrasse grave risulta dal modo tenuto verso i magistrati, costringendoli a pagare le pene della loro poca avvedutezza. Del resto, conviene aggiungere che, cinque anni piú tardi, fu permesso senza difficoltà che il *Socrate* tornasse sui teatri.

Il melodramma buffo, che indusse re Ferdinando a recarsi contro la consuetudine in uno dei « teatri piccoli », fu l'*Arabo cortese*, poesia del Mililotti, musica del Paisiello, dato al Nuovo nell'estate del 1776. E con lo stesso genere di opere, e propriamente con l'*Infedeltà fedele* del Lorenzi, musicata dal Cimarosa, si inaugurò nell'estate del 1779 il teatro del Fondo. Poi il Lorenzi, per qualche anno, volle riposare; ma nel 1783 tornò al lavoro di librettista, con molta foga, e tra l'altro scrisse nel 1784, pei Fiorentini, la

---

[1] NAPOLI SIGNORELLI, *Il regno di Ferdinando IV* (Napoli, 1798), I, 193; *Storia critica*, X, parte II, pp. 124-5; *Opere* del LORENZI, pref.; S. MATTEI, *Galiani e i suoi tempi* (Napoli, 1879), pp. 70-4.

[2] Alla Belsunce, 11 novembre, e alla D'Épinay, 9 dicembre '75.

bellissima *Scuffiara*. Contemporaneamente tornò anche dalla Russia il Paisiello, rimasto assente da Napoli per più anni; il quale dal 1784 al 1792 forní ai Fiorentini sette opere, tre al Nuovo e quattro al Fondo, e circa lo stesso tempo presero a lavorare pel teatro il Cimarosa e, meno valente ma piú fecondo, Giacomo Tritto.

Ma quest'ultimo periodo dell'opera buffa fu principalmente impersonato in una deliziosa cantante, la fiorentina Celeste Coltellini, che, venuta a Napoli con le sue tre sorelle, Annetta, anche cantante, e Costantina e Rosina pittrici, fu ammirata per quasi dieci anni, dal 1781 al 1791, salvo brevi interruzioni, sulle scene dei Fiorentini, rappresentando tra l'altro la « Madama Perlina » della *Scuffiara* e la « Violante » della *Frascatana*, come fu poi lei la meravigliosa « Nina » della *Pazza per amore*[1]. « Era certamente (scrive nelle sue memorie un maestro di cappella, che la conobbe a Napoli nel 1784) l'artista piú naturale, ingegnosa e perfetta che si possa desiderare: cantava con purità di stile e di espressione: fu scolara del celebre Mancini; e, sebbene la sua voce non fosse agile né avesse molta estensione, pure il suo sapere e giudizio supplivano alle qualità che la natura non le aveva donate. Nella *Pastorella nobile*, negli *Schiavi per amore*, nella *Molinarella* ecc., era essa un gioiello... Aveva inoltre un bel visino, statura giusta e il portamento sciolto e senza affettazione. Fu la perla di Napoli per parecchi anni... ». E un critico francese scriveva che la sua voce di mezzo soprano, giusta, pura, di timbro pastoso e di perfetta eguaglianza, « *semblait avoir été faite exprès pour exprimer des sentiments*

[1] Intorno alla Coltellini a Napoli si vedano molte notizie nel raro volume del maestro di cappella roveretano G. G. Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti* ecc. (Londra, 1830); e cfr. P. Scudo, *Celeste Coltellini et Paisiello*, nella *Revue des deux mondes*, 1.º giugno 1852.

délicats, les nuances modérées de la passion »[1]. Nella casa dei Coltellini si adunava una vivace conversazione di letterati, musici ed artisti[2]; e, poiché era una casa molto per bene, lo svizzero Giovan Giorgio Meuricoffre (di una famiglia che da oltre trent'anni aveva fondato una banca in Napoli e ve la tenne ancora per oltre un secolo, fino ai giorni nostri), invaghito della Celeste, la sposò nel 1792[3]. Quando nel 1786 la Celeste si era recata a cantare a Vienna, un giovane pugliese ventenne, Ignazio Ciaia (il solo ingegno di poeta che allora sorgesse nell'Italia meridionale), le aveva indirizzato una tenera canzone di omaggio e di amore[4]. Ritiratasi la Celeste dal teatro nel 1791, cantò ancora ai Fiorentini dal 1791 al 1793 la sorella Annetta come « prima buffa assoluta ».

Ricordata la gentile figura di colei che fu poi la rispettata e rispettabile madame Meuricoffre, e che ancora negli ultimi suoi anni cantava tra gli amici che frequentavano la sua casa la romanza « Tre giorni son che Nina... », destando profonda commozione[5], — non ridiscenderemo tra le altre cantanti, di tutt'altro carattere morale, che allora ebbero fama, come la Giacinta Galli, la Vittoria Moreschi, la Susanna Maranesi detta l' « Inglesina », la Clotilde Cioffi, l'Annetta Benvenuti, la Giulietta Bartolini, o come altro si chiamassero; e solamente, per chiudere questa cronaca dell'opera buffa con una scena buffa presa dalla realtà, ricorderemo l'incidente accaduto tra la Galli e la Moreschi, ri-

[1] Ferrari, op. cit., I, 126; Scudo, art. cit.

[2] Ferrari, op. cit., pp. 126-8.

[3] Si vedano i *Souvenirs* di Oscar Meuricoffre (Genève, s. a., ma 1881), pp. 8-32.

[4] L. Pepe, *Ignazio Ciaia martire del 1799 e le sue poesie* (Trani, 1899), pp. 79-85.

[5] O. Meuricoffre, *Souvenirs* cit., p. 9.

vali, nella recita che si fece al Fondo l'estate dell'83 dell'opera *Le astuzie teatrali.* Il secondo atto di questa terminava con un contrasto, nel quale le due donne si scoprivano e rinfacciavano a vicenda i loro difetti facendone la caricatura, e il pubblico rideva ed applaudiva; ma, poiché la Moreschi, che era una donnina avvenente, superava la Galli ottenendo i maggiori applausi, l'altra, via via ingelosita e presa da crescente stizza, passò dai motteggi poetici alle contumelie effettive e ai piú effettivi schiaffi e pugni; sicché le due si accapigliarono sulla scena, agli occhi del pubblico, sforzandosi di strappare l'una all'altra la parrucca: mentre Casacciello, dal fondo, con una grande scopa, in atteggiamento militare, si affannava indarno a dividere le due indemoniate![1].

[1] Oltre che nelle relazioni ufficiali, l'incidente è narrato dal Ferrari, op. cit., I, 166-7.

XXI

Il teatrino di San Carlino.

E il teatrino degli « istrioni »? Abolito il primo San Carlino, ossia il baraccone presso Castelnuovo, i proprietarî di case di quei contorni, messi di volta in volta in allarme dalle voci che se ne sarebbe costruito un altro nello stesso posto, fecero rimostranze e suppliche per distornare il temuto pericolo. Senonché, invece di permettere la ricostruzione di quel baraccone, nel 1769 il governo ordinò l'abolizione anche dell'altro teatrino di istrioni, quello sotto la chiesa di San Giacomo. A motivo dell'abolizione si addussero le oscenità delle recite che, facendosi all'improvviso, sfuggivano alla censura preventiva; la vita immorale delle attrici (e particolarmente di una Maddalena Scazzocchia, di cui il marito, Giovanni Vitonomeo, permetteva e sfruttava le « rilassatezze »); e infine (e di ciò veramente ci si avvedeva un po' tardi) la sconvenienza che spettacoli cotanto profani avessero luogo così prossimo alle sacre cerimonie della superiore chiesa di San Giacomo.

Ma, ubbidendo all'ordine di abbandonare l'antica loro sede comica, gl'impresarî Tommaso Tomeo ed Elisabetta d'Orso chiesero al tempo stesso di formare « un teatro di alcuni bassi delle loro case nel Largo del Castello per farvi rappresentare comedie premeditate »; e il permesso fu accordato a patto che il teatro sorgesse in luogo profano, le

commedie fossero scritte e presentate alla revisione del magistrato, e presentato altresí ogni anno per l'approvazione l'elenco della compagnia, dalla quale furono esclusi fin d'allora i poco onorevoli coniugi sopraricordati.

Cosí nel 1770 fu costruito, con la spesa di ottomila ducati, nelle case dei Tomeo che erano in quell'isolotto di fabbriche che si stendeva innanzi al palazzo Sirignano e delimitava il vicolo detto dei « Travaccari », il teatrino, che prese il nome dell'abolito baraccone della porta del Castello, « San Carlino », e che in quel luogo rimase in piedi centoquattordici anni, ossia (come si è già accennato) fino al 1884, quando venne abbattuto, con l'intera isola di fabbriche di cui faceva parte, per dare migliore assetto al Largo del Castello, divenuto piazza del Municipio: — quel San Carlino, nel quale tanto abbiamo riso nella nostra fanciullezza e che soleva frequentare assiduamente, per il gran gusto che prendeva a quelle commedie e a quegli attori popolari, il primo re d'Italia Vittorio Emanuele II, quando si tratteneva in Napoli.

La compagnia, che dalla « Cantina » passò al San Carlino, era costituita da Onofrio Mazza, l' « innamorato », nostra vecchia conoscenza, dal Pulcinella Cammarano, da un Vincenzo de Romanis, da un Gennaro d'Arienzo, da un Giuseppe Teperino, da un Baldassarre e da una Teresa Martorini (questi ultimi due erano milanesi [1]), e da altre donne che non firmarono le carte da cui togliamo questi nomi, perché non sapevano scrivere. Qualche anno dopo, sono mentovati come attori del San Carlino Francesco Coscia, Ludovico Giussani e Giuseppe de Falco. Il Burney, che assistette a una delle prime serate del nuovo teatro, scrive nel suo diario, sotto la data del 2 novembre '70, che

---

[1] Si veda F. Bartoli, *Notizie*, ai nomi.

era « un bel teatrino », e che vi si dava una commedia in prosa, un pezzo di storia turchesca malamente rappresentato e recitato [1]: probabilmente alcuno dei drammi del Cerlone. Il quale poi, intorno al 1774, compose per quella compagnia, e per le rappresentazioni che essa continuava a fare l'estate nel teatrino della Fiera, una serie di drammi, reintroducendo la parte del Pulcinella appunto perché tra gli attori era « un graziosissimo Pulcinella . . . un incomparabile famoso attore », il Cammarano [2]. Col Pulcinella è il dramma *La forza della bellezza* o sia il *Nemico amante*, replicato per dieci sere, al quale seguí la tragicommedia *La morte del conte d'Upsal* (« qual colpo fece quest'esemplare tragicommedia! », dice l'autore); e ancora l'*Ariobante*, lo *Zingaro per amore*, la *Cunegonda in Egitto*, l'*Armelindo*, il *Vassallo fedele*, il *Sopra l'ingannator cade l'inganno* [3].

Furono questi comici del San Carlino che maggiormente strepitarono e supplicarono nel '74 contro i « comici lombardi », che venivano a toglier loro il pane; e forse perciò, nel '75, il Tomeo si determinò a riformare la compagnia, venendo in lite con quelli dei suoi vecchi e fedeli compagni, che mandava via, e tra gli altri col Mazza, e chiamando comici forestieri, tra i quali nel '77 era la romana Nina Morescanti Bruscotti, come poi, negli anni seguenti, troviamo notizia di una Anna di Stasio, di una Giovanna Zanobini, e dei Basso marito e moglie; e nell''86 di un'altra romana, Vittoria Cremonese, e nell' '88 di una Rosa Pellisier. Il povero e vecchio « amoroso » Mazza era ridotto nell''83, per vivere, a esporre in un baraccone « una

[1] Op. cit., I, 290.

[2] Non il Di Fiore, come crede lo SCHERILLO (*La commedia dell'arte in Italia*, p. 39), perché il Di Fiore era morto nel '67.

[3] Si vedano le prefaz. ai tomi XII e XIII della ediz. originale delle *Commedie*.

statua in cera del servo di Dio Benedetto Labre, senza riscuotere nulla, eccetto qualche elemosina che graziosamente gli si dava »; e altri facevano invano domanda per aprire teatrini al Pendino, o a stento ottenevano permessi per teatri estivi di « villeggiatura ». Ma il Cammarano rimase sempre nella compagnia, e accanto a lui cominciò a recitare il figliuolo Filippo, il già ricordato poeta dialettale.

Non molto lucroso, per altro, doveva essere il mestiere di questi comici, se nel '91 il Tomeo procurò di adoperare il suo teatrino per opere in musica, e vi fece rappresentare *Il falegname*, con musica del Cimarosa, da una compagnia appositamente formata; e anche negli anni seguenti si ripetettero di questi spettacoli, anzi (se ci si permette un salto oltre i limiti di questa nostra storia) nel 1812 appunto nel San Carlino esordí come « buffo napoletano » il celebre Lablache [1]. Comunque, conosciamo con precisione in qual modo la compagnia di quei comici fosse costituita nel '96, sempre impresario il Tomeo, con diciotto attori, tredici maschi ossia i Cammarano padre e figlio, il Coscia, Gaetano Buonamici, l'amoroso Carlo Catani, Francesco Linder, Nicola Pertica, Camillo e Alessandro Fracanzani, Stefano Grignani, Giuseppe Belver, Giuseppe di Giovanni, Giuseppe Mosso, e cinque donne, Rosa Grignani, Carlotta Angiolini, Anna Buonamici, Orsola Fracanzani e Rosa Pellisier [2]. E conosciamo anche qualcosa delle loro recite per l'anno seguente, poiché il medesimo scrittore tedesco, che ci ha offerto e ci offrirà altre informazioni sullo stato del teatro in Napoli nel '97, ebbe ad assistere alla parodia che essi fecero della tragedia inglese di *Werther*, recitata ai Fiorentini, e ad ammirare la loro potente vena

[1] Si veda Florimo, op. cit., IV, 407.
[2] Di Giacomo, op. cit., pp. 144-6.

comica. Nel finale di quella parodia, Pulcinella-Werther, dopo aver successivamente tentato veleno, pugnale e pistola e messili da parte, si risolveva ad uccidersi con l'impiccarsi di fronte al letto della amata per castigarla con tale orrendo spettacolo. Ma, apparecchiato che aveva tutto l'occorrente per l'impiccagione, cangiava a un tratto pensiero, afferrava il rivale, lo appiccava al laccio preparato, ed egli, per fare piú strepitosa la vendetta, si coricava nel letto di Carlotta. Le quali parodie, che preannunziavano quelle amenissime del San Carlino negli ultimi decennî della sua vita, dovevano già allora essere consuete, perché il medesimo viaggiatore tedesco vi ascoltò una riduzione delle *Nozze di Figaro*[1].

Il Largo del Castello, dove il San Carlino era stato eretto, continuava ad essere ingombro di baracche di legno con ogni sorta di curiosità, come nel 1783, in una di esse, un serraglio di « bestie rare », le quali il cavalier Venuti, direttore della fabbrica di Capodimonte, proponeva di far modellare in creta per valersene nelle porcellane; e in un'altra un « dromedario e un micho di Barberia »; e poco lungi, in un albergo, un francese nel 1767 esponeva un « canerino virtuoso », cioè che rispondeva alle domande formando le parole con lettere in cartellini; e un altro girovago esibiva una sua figlia « tutta tigrata e coperta di peli », e un tedesco Bebber eseguiva una « musica angelica » con bicchieri; e via discorrendo. Frequentissima era l'esposizione di statue di cera, come nel 1783 quelle portate da certi francesi, delle celebrità del giorno, ossia (oltre il papa, i re e gl'imperatori) il Washington, il Voltaire, il Rousseau, il Metastasio, Madama il cavalier d'Éon, il « Bevitore borgognone », « la testa e le mani del barone Brande

---

[1] Stegmann, *Fragmente* cit., pp. 250-1.

e del conte di Stanze »; nel 1788 altre di delinquenti celebri, la cui esposizione non fu permessa perché parve poco edificante; e nel 1793 nuove celebrità, tra le quali fu vietato di esporre le statue « del re di Svezia e del mostro d'Ankarstrom suo uccisore ». Su quello spiazzo si leggevano sempre i poemi cavallereschi, e il « Rinaldo » canterino circa il 1780 si chiamava « Minichiello », ossia Domenichino: e tra gli ascoltatori accadevano dispute e risse, tantoché a Mario Pagano toccò, circa quel tempo, di difendere la causa di « un omicida che aveva data la morte a uno che tacciò di vile il suo eroe Rinaldo » [1]. Nel 1790, fu tentata persino, sulla spiaggia di Chiaia, una *corrida de toros* alla spagnuola, fatta dal torero Francisco Ibargoita; ma l'anfiteatro fu invaso a furia di popolo, che travolse le guardie messe pei biglietti, sicché si dové rinunziare allo spettacolo e disfare il tavolato. L'anno prima erano state fatte sgombrare un gran numero di baracche e di palchi del Largo del Castello, perdendo l'erario una cospicua rendita, ma diminuendo il numero dei borsaiuoli che infestavano quel luogo, dove era agevole profittare della distrazione dei curiosi, guardanti a bocca aperta gli svariatissimi spettacoli che vi si offrivano.

---

[1] *Saggi del gusto e delle belle arti* (1785), c. 16.

XXII

Il teatro in provincia.

La nostra cronaca o « cronistoria » volge al suo termine; ma, prima di percorrerne le ultime tappe e fermarci al segno prefisso, giova domandarci: se questa che siamo andati finora descrivendo fu la vita teatrale di Napoli, quale fu poi nelle provincie del « Regno », come si chiamava per antonomasia dagli italiani quello di Napoli, o dell' « ex-Regno », come ora si dice?

Napoli fu essa stessa, in certo senso, « provincia » rispetto alla letteratura o poesia d'Italia, della quale non le accadde mai di esser sede o capitale, come furono a volta a volta Firenze o Ferrara o Milano. Per altro, era sempre una grande città, centro di corte, di studî, di accademie, prossima a Roma; e perciò non solo risentí in modo assai vivace l'efficacia della letteratura che si svolgeva nelle altre parti d'Italia (dall'umanesimo del Tre e Quattrocento via via fino al romanticismo dell'Ottocento), ma recò il suo proprio contributo a quelle varie letterature. E, per attenerci alla sola storia teatrale, si è visto come nel Quattrocento elaborasse la farsa di corte e facesse udire le voci delle sue farse popolari e dialettali; e nel Cinquecento desse l'ultima forma alla commedia d'imitazione latina col Porta; e tra il Cinque e il Seicento arricchisse di originali tipi comici e di attori geniali la commedia dell'arte; e nel

Seicento fosse la più attiva mediatrice fra la drammatica spagnuola e il popolo d'Italia; e come, accolto con ritardo il dramma musicale, nel secolo seguente lo circondasse delle melodie della sua grande scuola musicale, nella quale si annoverarono, per non dire altri, lo Scarlatti, il Pergolesi, il Iommelli, il Piccinni, il Paisiello e il Cimarosa; e come infine in questo stesso secolo trattasse la commedia dialettale di costumi e, col suo San Carlino, traesse nuove faville dalla vecchia commedia con le maschere. Tutto ciò per l'appunto conferisce alla cronaca che abbiamo ricostruita un interesse che supera quello onde originariamente fu mossa, ch'era semplicemente di rievocare pei napoletani vecchie memorie napoletane.

Ma le provincie del Regno furono davvero, pei secoli dei quali trattiamo (pel medioevo si dovrebbe fare discorso alquanto diverso), « provincia »: cioè vi si ebbero soltanto tarde ripercussioni e fredde imitazioni della vita della capitale. Sacre rappresentazioni nelle chiese, farse popolari nelle piazze, farse cortigiane nei castelli dei baroni, recite in accademie, e perfino tentativi di drammi musicali, abbiamo già avuto occasione di accennare sparsamente per questa o quella parte del Regno; e, formatesi le compagnie comiche, alcune di esse, ma non certo le migliori, andarono guadagnando o mendicando il pane nelle terre dell'Italia meridionale, come si è ricordato per gli Zanni, vaganti in Abruzzo nel 1566 [1], e come si potrebbe documentare con altre citazioni, per esempio con questa che mi fornisce l'amico conte Rogadeo di Torrequadra, di un « Demetrio Fedele napoletano comico », il quale nel dicembre del 1697 dimorava in Bitonto « all'osteria » e seppelliva in una delle chiese del luogo la sua figliuola Mar-

[1] Si veda in questo vol., p. 29.

gherita Aurelia. Frequentissime sono poi le notizie dei drammi sacri (prima i soliti classicheggianti, e poi quelli d'imitazione spagnuola), che nel Seicento solevano ordinare per la festa del Santo e altre ricorrenze i cittadini di quelle terre [1], o anche di drammi profani in occasione di pubbliche feste pei sovrani o pel feudatario: in Andria, per esempio, nel 1649, per festeggiare la nascita del primogenito del duca, fu concertata e recitata la commedia degli *Sdegni placati*, composta da Antonio Avitaia di Ruvo [2]; a Saponara, nel castello dei Sanseverino, era un teatro « leggiadro » e vi fu recitato l'*Elidoro overo il Fingere per vivere*, composto dal conte di Saponara; a Matera, si dette una commedia improvvisa per la venuta di re Carlo di Borbone [3]. E sebbene questi teatri occasionali e gentilizî, e i « teatri volanti » dei comici di mestiere, improvvisati alla meglio, fossero assai più frequenti dei teatri stabili e pubblici, pure già sulla fine del Seicento si ha notizia di un teatro in Bisceglie, « specioso, da rappresentar comedie o tragedie, coi seggi di fabbrica per più migliaia di spettatori, che non ha simile in Regno » [4]. Anche per altre città si trova detto nella seconda metà del Settecento

---

[1] Per es., in Benevento si recitò « nel publico palagio della città », il 20 giugno 1681, *La vanità conosciuta overo il trionfo celeste per la vita di s. Alesio, della Rosalta e di Coridoro, dati a Dio conoscendo la vanità mondana*, tragedia di PIETRO PIPERNO, patritio beneventano, J. C., accademico Ravvivato, ecc. (Napoli, Benzi, 1682). Il Piperno è autore anche di un dramma su *La noce di Benevento*.

[2] Si veda G. CECI, *Una recita ad Andria nel 1649*, in *Rassegna pugliese*, a. VII, nn. 4-5. A Campli in Abruzzo fu recitata nel 1676 la commedia *Li personagge finte* (Ms. della Bibl. d. Soc. stor. nap., segn. 20. D. 9).

[3] A. TRIPEPI, *Curiosità storiche di Basilicata* (Potenza, 1916), pp. 187-99 (sui « Teatri di Basilicata e di Potenza »).

[4] PACICHELLI, *Il regno di Napoli in prospettiva* (opera postuma, Napoli, 1703), II, 209.

che avevano teatro *ab antico*, per esempio Aquila (sulle cui recite aveva diritto simile a quello degli Incurabili l'ospedale di San Salvatore), e Bari e Trani, per la quale ultima sappiamo che il teatro vi fu costruito la prima volta nel 1722 [1].

Questi teatri stabili si moltiplicarono nella seconda metà del Settecento, sebbene il governo di Napoli fosse molto restio a concederne il permesso, e assai volte lo rifiutasse, perché (come il Tanucci nel 1766 faceva osservare alla Giunta dei teatri), « dovunque s'è permesso teatro, sono occorsi disordini ». Sorsero via via teatri a Chieti, a Teramo, a Città di Penne [2], a Lecce, a Barletta, un altro a Trani nel 1792, a Catanzaro, a Cosenza, a Salerno, a Capua, a Sora, e in molti altri luoghi; senza parlare delle recite occasionali e dei teatri volanti che si seguitarono a fare dappertutto e pei quali si accordavano permessi a compagnie comiche, i cui nomi non riferisco perché sono tutti assai oscuri. Farò eccezione per questa parte solo per la compagnia d'istrioni che nel 1787 recitò nelle Puglie, a Bari, Trani e Gravina, diretta da Domenico Cornelio e da Francesco Avallone, detto il « Poetino », noto scrittore di drammacci spettacolosi [3].

Non solo nessuna iniziativa originale, ma niente di letterariamente cospicuo è da notare in tutta codesta vita teatrale di provincia. Oltre i soliti drammi sacri, di cui qualcuno era composto da autori o accademici del luogo,

---

[1] G. Protomastro, *Cronistoria del teatro di Trani* (Trani, 1899), p. 14.

[2] Conosco il libretto: *La donna di bell'umore*, commedia per musica da rappresentarsi nel teatro di Penne nel mese di luglio 1782, e dedicata all'eccellentissima Nobiltà di detta città di Penne (Napoli, 1782), musica del Piccinni.

[3] Si veda intorno a lui A. Valeri (Carletta), *Di Francesc'Antonio Avallone detto « Il poetino »* (Roma, 1894, estr. della *Nuova rassegna*).

non si fece altro che seguire, con mediocre, cattiva o pessima esecuzione, il gusto della capitale. Un Ignazio Schipani, patrizio di Taverna, che nel 1775 costruí in sua casa il teatro di Catanzaro, nel sottoporre per l'approvazione il suo regolamento, dichiarava che « le opere da recitare sarebbero del Metastasio, se in musica, del Goldoni o del Ciarlone (*sic*), se in prosa ». E Metastasio, Goldoni e Cerlone (Cerlone particolarmente), e gli autori napoletani di opere buffe, facevano le spese dappertutto.

Ma l'effetto principale delle compagnie musiche e comiche che si recavano in provincia, erano quei tali « disordini », che tanto impensierivano il ministro Tanucci: disordini ben naturali quando si pensi che nella monotona vita di quelle città e villaggi attrici e canterine facevano lampeggiare qualche sembiante del lusso, della gaiezza e delle voluttà della capitale. Se ciò accade anche ora, può immaginarsi in qual misura accadesse allora. Ai semplici, ai « primitivi » conduttori di pecore del Tavoliere di Puglia, le donnette imbellettate e pretenziosamente abbigliate che cantarono sul teatro nella grande fiera di maggio a Foggia, parvero addirittura dee scese dal cielo. Ahimé! « Io mi ricordo benissimo (scriveva nel 1766 l'uditore dell'esercito) che moltissimi anni addietro si recitò un'opera in musica nella mentovata città di Foggia in tempo di fiera; e, per quanto allor ne intesi, so ben ancora che, presi molti di quei ricchi massari dall' ingannevole apparente liscio di quelle donne da teatro, ne pagarono i favori a caro prezzo, e ne ritrassero quindi il triste compensamento di quei feroci malori che sono inseparabili dal dissoluto attaccamento colle medesime ». Perciò venne severamente proibito il teatro a Foggia negli anni seguenti; e nel 1770 venne permesso, ma per « commedie con soli uomini, senza mistura di donne », perché cosí si sarebbe « evitato il male nel popolo, e al tempo stesso data la ma-

niera di vivere a tanti musici non riusciti nella loro professione »: ai cantanti, cioè, stonanti o sfiatati, che dalla capitale passavano a deliziare le provincie. E quando l'anno dopo si fecero dai rappresentanti di quella città nuove premure per riaprire il teatro dell'opera in musica, « essendo Foggia una delle rinomate non solo nel Regno ma nell'Europa tutta, e per il tribunale della Dogana che l'adorna e per il commercio che la rende non invidiosa ad altre piazze mercantili, ed anche per la principale fiera del mese di maggio », fu risposto inesorabilmente da Napoli: che quei « governatori, in luogo di pensare a far divertire la gente e di rovinarla colle rappresentazioni, che si fanno da donne camminanti, farebbero assai meglio se prendessero cura a governarla col farla attendere alla coltura della campagna e alla pastura degli armenti, e con farla abbondare di commestibili e altre cose necessarie al vitto ». Ma qualche anno appresso, nel '74 e '75, si finí col cedere, e una compagnia di musica con parecchie donne, tra le quali la prima parte era tenuta da una Maria Marsusi, sebbene fosse attentamente vigilata, fe' nascere guai di ogni sorte. Perché la vigilanza era stata affidata al fiscale della Regia Dogana, don Carlo Maria Valletta, che, vecchio e infermo, la faceva esercitare dalla sua giovane moglie: la quale, non vedendosi ossequiata come bramava dalla prima attrice, la prese a perseguitare, la fece mettere agli arresti, ordinò che le recite fossero sospese per quindici giorni, accusandola di farsi corteggiare da un capitano di cavalleria del reggimento Dragoni Borbone e di essersi recata con costui al convento dei francescani, bene accolta e « complimentata » da quei frati. Il partito che sosteneva la Marsusi, capitanato dal capitano, alla recita della *Locandiera di spirito*, udendo da una delle cantanti nei recitativi le parole « Mamma Signora », che erano le medesime onde la moglie del Valletta soleva

rivolgersi a sua madre, si mise a ripetere a coro beffardamente: « Mamma Signora! Mamma Signora! ».

Contro codeste diaboliche seduttrici canterine, « trepide madri e sospettose amanti » facevano giungere dal fondo delle provincie sino ai piedi del real trono i loro gridi di dolore, le loro implorazioni, i loro terrori. Una Maria Cecilia Coletti, che cantava in una compagnia che nel 1766 e negli anni seguenti girava per le Puglie, lasciò un ricordo particolarmente pauroso nelle signore di quei paesi. Quando nel 1768 essa si fermò in Trani, una « gentildonna tranese » espose al re che « le donne recitanti hanno deviato la quiete della supplicante, e non solo hanno tirato il suo sposo al di loro scandaloso amoreggiamento col mezzo di notabilissimi dispendî, ma hanno tolto la quiete di molte case, li di cui giovani per tal motivo hanno abbandonato lo studio, la propria stima ed il profitto confacente al di loro stato »; e un'altra cominciava con l'enunciare che « in Trani vi sono due gran mali, il gioco pubblico della bassetta nelle pubbliche conversazioni e private della nobiltà, e le canterine comedianti: due rovine delle case e delle famiglie, due pubblici scandali ». E quando nel '76 si riseppe che quella « maledetta donna », la prima buffa Cecilia Coletti, la quale « con maligne maniere e belli allettamenti tirava a sé tutti i giovani », sarebbe tornata a Lecce dove qualche anno innanzi aveva recato tanto scompiglio, « l'infelice Maria Maddalena Perrone, moglie di Giacinto Viva », venuta a conoscenza che quella aveva persino scritto ai suoi « antichi amanti, e fra gli altri al marito di lei », annunziando il prossimo arrivo, si senti « cascare il fuoco sulla testa », e mandò una pietosa supplica a Napoli, narrando che la Coletti già aveva fatto « rovinare suo marito, dissipando tutto per la detta canterina », e che, col tornare, avrebbe « finito di rovinare le case leccesi, e specialmente questa mia piccola casa ». « E deve sapere

Vostra Eccellenza (aggiungeva la poverina) ch'io tengo nove figli grandi, e per grazia della Divina Misericordia non fanno peggio del padre, e tutto ciò proviene dalla mano onnipotente di Dio, che me li mantiene buoni ». Allorché finalmente da Napoli giunsero ordini di proibizione, una delle supplicanti tranesi inviò una lettera di ringraziamento, che cominciava: « *Misericordias Domini in æternum cantabo!* ».

Non solo per questi scandali, ma per l'antico odio della Chiesa contro i mascheramenti, le recite e gli « istrioni », il clero interveniva anch'esso contro le rappresentazioni drammatiche e le compagnie comiche delle provincie. Nel 1770, avendo ottenuto il popolo di Maiori di far recitare nella festa della Madonna dagli alunni del conservatorio di Sant'Onofrio la commedia musicale *Il medico a forza*, l'arcivescovo di Amalfi, non pago di semplici rimostranze, si recò di persona in quella città e minacciò « l'indignazione celeste al popolo, se fosse intervenuto a quegli scenici spettacoli ». Nel 1780 il vescovo di Sarno insisteva perché fosse mandata via una compagnia di commedianti colà capitata. Nel 1775 a Castrovillari, perdurando la mancanza di pioggia e cominciate le solite processioni e preghiere per invocarla dal Cielo, poiché alcuni « galantuomini » del luogo avevano concertato per una recita privata l'*Alchimista* del Sigismondi, il parroco nella sua predica per la siccità fece « un'infamante invettiva » contro quei galantuomini e gli altri che erano stati spettatori della commedia, « concitando contro di loro la plebe e caratterizzandoli per iniqui, dissoluti, indisciplinati, scandalosi e miscredenti, assegnando essi per causa della divina indignazione »; sicché il popolo « li mostrava a dito » e li teneva « rei di gravissimo fallo ». Nel '64, anno della carestia, essendosi fatte « le sacre missioni per impetrare la divina misericordia » in Lecce, il popolo supplicante, « con-

gregatosi entro la sua chiesa madrice, promise risolutamente al Signor Iddio di non volere piú il maledetto teatro ». E, forse, la mala fama dei commedianti, e di quelli girovaghi in particolare, era accresciuta presso il popolo non solo dal loro effettivo confondersi sovente coi ciarlatani di piazza e prestigiatori, ma anche dal semplice suono del nome, che nell'Italia meridionale, come si è già notato, da « istrioni » era stato, spropositando, alterato in « stregoni »!

XXIII

Il teatro San Carlo dal 1778 al 1798.

L'amministrazione dei teatri fu riformata nel 1778 con l'abolizione della Giunta, surrogata da una deputazione di quattro gentiluomini, e con la nomina a poeta di corte di Luigi Serio, il quale nel 1777 aveva « due volte ottenuto l'onore » di cantare versi estemporanei innanzi ai sovrani [1], ed ottenne nello stesso anno l'ufficio che si è detto, con l'obbligo di comporre i prologhi e altre cantate, e poi, nel 1778, di « rivedere le opere di tutti i teatri ».

Pei prologhi, levò le alte strida il poeta abate Basso Bassi, che ne godeva la fornitura esclusiva, dopo che il Mattei aveva smesso (e fu presto) per darsi all'avvocheria e alla magistratura. « Come? (protestava presso il nuovo ministro marchese della Sambuca), dopo venti anni di servizio come accademico ercolanese, dopo tredici anni di fatiche per prologhi », il Serio, che pur mieteva nella ricca messe dei tribunali, veniva a « inquietarlo nel suo piccolo pacifico possesso? ». Ed era forse il Serio a lui superiore in valentia poetica? « Parli *Veturia* » (un suo dramma) « e parli *Ifigenia* » (un dramma del Serio), esclamava enfaticamente il Bassi in un'altra protesta scritta in versi: come

---

[1] Sul Serio si vedano i miei *Aneddoti e profili settecenteschi*, pp. 291-99.

in versi continuava a domandare al Sambuca i suoi onorarî, seguendo la consuetudine presa col Tanucci, ma non senza dare il calcio dell'asino al suo antico benefattore:

> Se i voti miei
> tosto paghi faceva il giubilato
> ministro, che pur duro era e restio,
> quanto sperar degg'io
> da voi che siete la dolcezza espressa,
> la pietà siete e l'equitade istessa?

Senonché, poco dopo, nel 1781, i prologhi, che annoiavano il re non meno che gli altri spettatori, vennero aboliti; e il Bassi, dopo essersi di nuovo agitato a difenderli, si acquetò, quando gli fu fatto sapere che avrebbe conservato « l'importo dei medesimi a titolo di pensione ».

L'ufficio del Serio come revisore era tutt'altro che una sinecura. Bisognava che egli rifacesse e adattasse i libretti per le rappresentazioni che si preparavano, mettendo le mani persino in quelli del Metastasio: cosa che si rifiutò di fare nel 1780 pel *Demetrio*, « non avendo il coraggio di deturpare questo bellissimo dramma del divino Metastasio » (e consigliò di rivolgersi all'uopo a Giuseppe Pagliuca, il quale, non avendo pubblica carica, sarebbe stato piú scusabile), ma che poi prese a fare nel 1782, dopo la morte di quel grande, « che sarà sempre il modello della perfezione, ma lo sarà per i caratteri, per la favola, per il viluppo, per la catastrofe, per la locuzione e per molte altre doti intrinseche alla poesia, ma si può benissimo dar forma differente alle cose ». E poiché, d'altra parte, le opere del Metastasio sembravano consunte dal lungo uso, e si reputava opportuno incoraggiare i drammaturgi napoletani a presentare nuovi libretti, il Serio era chiamato a giudicare dei manoscritti che pervenivano alla deputazione, e, oltre le fatiche, doveva sostenere preghiere, insistenze, ac-

cuse e contumelie dei poeti rifiutati. Per qualche anno si provò a comporne egli medesimo, con intento di riformare gli abusi e di seguire la grande tradizione dello Zeno e del Metastasio, come nel 1783 l'*Oreste*, che, mandato per esame all'Accademia delle Scienze e approvato, fu messo sulle scene del San Carlo con la musica del Cimarosa. Piú spesso, egli rifaceva da capo a fondo i libretti adottati, come per esempio quelli dell'abate Sertor, dolendosi che, se poi il libretto piaceva, il merito se ne attribuiva all'autore, della cui opera rimaneva poco o nulla, e, se non piaceva, si dava la colpa al rifacitore. E talvolta perdeva addirittura la pazienza e scriveva al re di aiutarlo, perché « i cantanti e i maestri di cappella fanno a gara co' loro strani capricci nel pretendere cose che ripugnano alla ragione e sono d'impossibile esecuzione; voglion cantare cose flebili in occasione di sdegno, e pretendono parole per musica agitata e vivace ed agile, allorché la scena non lo richiede, e giungono a pretendere le ariette di tanti versi quanti possono soddisfare alle loro stravaganze, e sovente accade che uno pretende ciò che l'altro non vuol che si faccia, e in tal confusione si vive quasi fino alla prova generale di tutta la musica del dramma »; di aiutarlo con l'ordinare che, « quando si è scelto il dramma e si è approvato e ridotto in quella forma che richiede l'uso corrente del teatro, non sia lecito ai cantanti e ai maestri di cappella di pretender altro ». E peggio gli accadeva pei teatri dell'opera buffa, che egli giudicava caduta assai in basso quanto a poesia pei capricci dei cantanti, sicché il Lorenzi (scriveva nel 1782) non era « piú considerato, perché, avvezzo in altri tempi a dare esso le leggi ai cantanti e al maestro di cappella, non vuol riceverle vergognosamente da loro ». Ma la deputazione spiegava che il Serio, chiedendo di avere innanzi i libretti per rivederli e approvarli, chiedeva l'impossibile; perché gl'impresarî,

« che non vivono che d'imbrogli », difficilmente trovavano un buon poeta, e di solito si rivolgevano a un poetastro, col quale litigavano per piú settimane circa il prezzo, e, accordatisi, il poetastro interrompeva di volta in volta il lavoro chiedendo tutto o parte del prezzo; donde altre discussioni ed altre settimane perdute; e, giacché il maestro di cappella tempestava, si prendeva quel ch'era pronto, un atto o un atto e mezzo, e si mandava al revisore; e, se questi disapprovava, non s'era piú a tempo per fare un altro libretto. Il Serio rimase nell'ufficio di poeta di corte fino al 1795; ma il suo zelo, dopo i primi anni, si andò intiepidendo.

L'*Oreste* del Serio fu cantato il 13 agosto del 1783 dalla Marina Bertaldi, detta la Balducci, « giovane di bellissima figura, di voce chiara ed agile, di guisa che sorprende e può dirsi un'altra Agujari », dal soprano Roncaglia e dal tenore Mombelli. Il Meyer, che udí dalla stessa compagnia il *Medonte*, lodava questi cantanti, e piú ancora l'orchestra e il teatro intero: « Ma che fuoco e che forza di esecuzione nell'orchestra di San Carlo! È un fiume poderoso, che travolge tutto innanzi a sé, scorrendo con magica armonia. L'*andante*, nelle mani di questi virtuosi, cresce di rapidità a poco a poco, insensibilmente, e diventa *allegro*. Questo sarà un difetto della grande orchestra, ma giova a designare il suo carattere. E con l'orchestra vanno in pieno accordo le voci dei cantanti; e tutto ciò conquide gli spettatori come un incantesimo. Una *bravura*. bella piú delle altre, del Roncaglia non fu coronata da applausi, ma da un generale grido di gioia nella sala. In quel momento, il teatro pareva il tempio stesso del Dio della musica, la cui consacrazione rapiva l'adunanza dalla terra all'ebrezza di un'estasi sopraterrena » [1].

---

[1] F. J. Meyer, *Darstellungen aus Italien* (Berlin, 1792), pp. 362-4.

Il Goethe invece, il quale capitò in Napoli durante la quaresima del 1787, non poté assistere nel San Carlo ad altro che a un melodramma sacro, *La distruzione di Gerusalemme* di Carlo Sernicola, musica del Giordaniello, col Roncaglia, il Monanni e la Danzi-Lebrun; e lo spettacolo lo lasciò freddo [1]. Si era da qualche anno preso quest'uso, di tenere aperti i teatri nella quaresima, ma per recitarvi opere sacre. È curiosa fu la rappresentazione che si dette nella quaresima del 1786 al Fondo dell'oratorio *La figlia di Jefte*, con musica di varî autori, perché il conte Lucchesi Palli, che ne aveva fatte le spese, ottenne il permesso per quattro recite in quattro domeniche con esclusione delle donne dalla udienza e con l'ammissione di preti regolari e secolari. Il teatro fu subito « pieno di frati di tutti i colori e di preti in abiti di cerimonia, che aprivano le orecchie per sentire le tenere e graziose melodie, e i tratti arditi e brillanti della Marchetti ». Costei, la Maria Marchetti Fantozzi, che era un'allegra donna, fece il possibile con le sue moine e civetterie e birichinate per far girare la testa ai reverendi spettatori; talché un cappuccino, che era in un palco, sporgendosi cupido per meglio vederla, si bruciò la barba alla candela che ardeva di sotto [2].

Nel 1789 fu data la prima volta la *Nina o sia la pazza per amore* del Paisiello, ma non già al San Carlo, sibbene a San Leucio, nella « colonia » creata da re Ferdinando, e in occasione di una visita che vi fece la regina Carolina. Il libretto, misto di prosa e di versi, tradotto dal francese, era stato adattato e concertato dal Lorenzi [3], e « Nina » fu, come si è già avuto occasione di dire, la Celeste Coltellini.

---

[1] *Italienische Reise*, ed. Düntzer, p. 186.

[2] Ferrari, *Aneddoti* cit., pp. 170-2.

[3] Napoli, V. Flauto, 1789.

Accanto alla quale ci conviene ricordare altre due celebri cantanti, che si udirono al San Carlo negli ultimi anni del secolo, Elisabetta Billington e Giuseppina Grassini: la prima, oriunda tedesca ma educata in Inghilterra, e la seconda figlia di un contadino di Varese e protetta e avviata all'arte in Milano dal generale Belgioioso. Esse due dividevano allora in partiti il pubblico italiano; e un critico, che si dichiarava del partito della Billington, giudicandola superiore a tutte le altre del suo tempo « se non per l'estensione della voce e forse nemmeno per l'arte, certamente per la rotondità e pienezza del tono e naturale finezza e delicatezza della recita », confessava che, « udendo la rivale Grassini, specialmente nei concerti, dove la sua bella figura si aggiunge alla magia della sua voce », restava non di rado dubbioso nella scelta [1]. La Billington cantò in Napoli dal 30 maggio 1794 al 30 maggio 1795; la Grassini nel '97 e, al suo solito, tenendo viva la curiosità intorno a sé non solo come artista ma come donna. Furiosamente se la contesero in Napoli il siciliano marchese di Caltanissetta, figliuolo del principe di Paternò, e il principe Augusto d'Inghilterra, che ne divenne l'amante in titolo. Ma anche lui *heu quoties* dové piangere *fidem mutatosque deos*! Una trentina d'anni dopo, egli, divenuto duca di Sussex, narrava al Lablache che una volta, in Napoli, per punire la Grassini di taluni suoi capricci, le propose di fare una gita per mare, a lume di luna, e mentre la barca si cullava sulle onde e la Grassini cantava, la fece afferrare di peso da due vigorosi marinai e gettare nell'acqua. « Ma (soggiungeva il principe) quel demonio di femmina sapeva nuotare; e il giorno dopo mi fece pagare assai caro la mia lezione di nuoto » [2].

---

[1] STEGMANN, *Fragmente* cit., I, 262-79.

[2] P. SCUDO, *Joséphine Grassini*, in *Revue des deux mondes*, 1 gen-

Dei ballerini di quegli stessi anni sono da ricordare Gaetano Gioia, che inventò molti balli e riscosse grandi elogi per la sua *Andromeda*, e la Carolina Pitrot, che gli fu compagna. Si era allora definitivamente stabilito nel San Carlo il gusto francese, messi in disuso i « salti mortali » prima indispensabili, e sostituitavi l'eloquenza dei gesti e l'espressione muta delle passioni, togliendo per solito i « soggetti » dalla mitologia e dalla storia.

naio 1852, p. 150. Sul soggiorno di lei a Napoli, *Fragmente* cit., pp. 234-39.

XXIV

Il teatro della Rivoluzione.

Gli effetti della rivoluzione francese si notano qua e là anche nella vita teatrale di Napoli; e un singolare documento io ne serbo tra i libri della mia biblioteca in un dramma del Gamerra *Il corsaro di Marsiglia*, tutto corretto da Giambattista Lorenzi, succeduto al Serio nell'ufficio di revisore, per una recita da farsene nel 1798, probabilmente ai Fiorentini. Sul dramma è scritto: *Addì 20 marzo 1798. Si può permettere la recita, ma si badi attentamente alle variazioni. Lorenzi, Regio revisore.* E le variazioni cominciano sin dal titolo; perchè « Marsiglia » ricordava una delle più repubblicane città della Francia repubblicana; onde il Lorenzi dava di frego a « di Marsiglia », lasciando solo « Il corsaro »; e, nell'elenco dei personaggi, a « M.r Dumont corsaro francese » toglieva la qualità di « francese », e nel corso del dramma a « Parigi » sostituiva « Torino », a « Marsiglia » « Ragusa », all' « Italia » « Napoli » o altro luogo del regno; e, per esempio, dicendo un personaggio: « Son d'Italia al servizio di M.r Dumont », correggeva: « Son barlettano al servizio del signor Demonti ». Severamente sbandita è la parola « libertà », anche dove la libertà politica non vi ha nulla che vedere: « non son libero di me stesso » è cor-

retto « non son padrone »; e « vadasi a respirare un momento di libertà », in « un momento solo »; e, analogamente, « tiranno » è mutato in « crudele ». Ma la correzione piú significante per quel tempo in cui Napoli era stata ripiena di spie per opera della corte e particolarmente della regina, è la sostituzione della parola « spia » mercé la curiosa circonlocuzione: « chi dice i fatti degli altri ».

Sulla fine di quell'anno 1798 il re di Napoli irrompeva in guerra contro i francesi, e il già ricordato poeta Giuseppe Pagliuca dei conti di Manoppello componeva nell'occasione un componimento drammatico *Il voto di Partenope* « per la partenza della maestà di Ferdinando coll'esercito napoletano »[1], aggiungendo sul frontespizio il motto: *veni, vidi, vici*, che poche settimane dopo doveva convertirsi nell'epigramma del « venne, vide e fuggí ».

Durante i giorni di anarchia del gennaio 1799, i teatri rimasero aperti[2], e nel San Carlo si rappresentava il *Nicaboro in Jucatan*, poesia di Domenico Piccinni, musica del Tritto, andato in iscena il 12 di quel mese, « festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV nostro amabilissimo sovrano ». Vi cantavano la Luigia Todi e il soprano Pietro Mattucci. E dopo le tre giornate di aspri combattimenti, entrati i francesi il 23, tosto il 26 si riaprirono i teatri, togliendosi solo dai cartelli il titolo di « Real teatro », e ribattezzandosi il San Carlo « Teatro nazionale ». Il *Nicaboro* fu proseguito, cangiandone l'intenzione e volgendolo a « sollennizzare la espulsione dell'ultimo tiranno », al quale fine fu aggiunto « inno e ballo analogo »[3]. L'inno fu probabilmente quello di un Marcello Revidori, che io

---

[1] Napoli, 1798.

[2] De Nicola, *Diario napoletano*, 12 e 15 gennaio '99.

[3] De Nicola, *Diario*, 26 e 27 gennaio.

ritrovo in un foglio volante a stampa, e nel quale si diceva tra l'altro:

> Della Megera in campo
> son debellate e vinte
> le ultrici furie, tinte
> di livido velen.
> Squallida e morta in volto,
> col cor tremante, giace
> l'infame coppia audace
> della Sicania in sen!

E gli spettatori urlavano dalla platea e dai palchi: « Viva la libertà! Morte al tiranno! »[1].

Il teatro del Fondo, che aveva preso il nome di « Teatro patriottico », e nel quale la sera del 26 intervenne il generale in capo Championnet, avendo alcuni giorni dopo offerto al pubblico l'*Aristodemo* del Monti, giudicato antipatriottico, fu chiuso col murarne le porte[2]. E fu riaperto il 3 marzo col *Catone in Utica*, procurando cosí quella compagnia di « rimediar l'errore », mentre contemporaneamente si dava ai Fiorentini la *Virginia* dell'Alfieri; e il pubblico, con ripetuti applausi, mostrava ai comici « quali siano i soggetti e i sentimenti di cui solo si compiace »[3].

Del Fondo assunse l'impresa il repubblicano principe della Rocca Filomarino; e nel maggio vi fece dare un'altra tragedia dell'Alfieri (poeta che allora sempre piú veniva sentito conforme alle nuove tendenze civili), il *Timoleone*, con un manifesto che anche ho ritrovato, e che qui trascrivo come saggio del nuovo stile repubblicano:

---

[1] DE NICOLA, *Diario*, 28 gennaio; e cfr. G. RODINÒ, *Racconti*, in *Arch. stor. nap.*, VI, 491.

[2] DE NICOLA, *Diario*, 27 gennaio; *Monitore napoletano*, n. 10, 15 ventoso, 5 marzo.

[3] *Monitore napol.*, l. c.

LIBERTÀ EGUAGLIANZA

Avviso per il Teatro patriottico del fondo di separazione la sera di venerdì 5 pratile 24 maggio v. s.

TIMOLEONE

Gran specchio di esemplarità, di virtú morali e Repubblicane fu questo antico sostenitore dei diritti dell'uomo! La sua modestia, degna veramente d'un cuore Filantropo, anche fra il lustro delle sue azioni e delle acclamazioni d'un intero popolo conoscitore dei sublimi suoi democratici sentimenti che lo condussero (oh oggetto d'invidia!) a soffocare per eroismo le piú tenere voci della natura, merita d'essere ammirata, d'esser seguita, e di servire d'istruzione a tutto il Mondo rigenerato.

Patriotti di Napoli, correte in folla a rassodarvi sempre piú il cuore, a rendervi energici! L'Impresario per facilitarvi la strada dà in questa serata l'ingresso a tutti *gratis*, e quelli che vorranno alla porta pagare faranno un benefizio ai loro indigenti fratelli, ai quali sarà tale introito distribuito. Cittadini zelatori della patria, conducete gli artisti, i parenti, gli amici! L'azione è degna di voi.

La Repubblica, infatti, concepiva il teatro come istituto educativo; e il ministro dell'interno Francesco Conforti diceva, a questo proposito, nel marzo: « Se ci è un'istituzione pubblica per i giovinetti, una ve n'è ancora per gli adulti, necessaria soprattutto a coloro che sono stati avviliti sotto un lungo dispotismo. Essa è appunto l'istruzione che si presenta al cittadino sotto il velo del piacere. Il teatro, onde si propaga egualmente il vizio che la virtú a misura della direzione che gli si dà, deve formare uno degli oggetti piú gelosi della cura e vigilanza delle amministrazioni, per non soffrire che il popolo venga da altri sentimenti animato che da quelli del patriottismo, della virtú e della sana morale » [1]. Anzi, in una delle prime

[1] *Monitore nap.*, n. 12, 22 ventoso, 12 marzo.

tornate dell'Istituto nazionale fu proposto persino il disegno, che i teatri portatili di burattini « facciano anche da questi trattar soggetti democratici », e i « Rinaldi » del Molo cantino « istruttive canzoni napoletane »[1].

Per intanto, al San Carlo tra il marzo e l'aprile si dette dal « cittadino Claudio Aurillon » e dalla sua consorte Carolina uno spettacolo di cavalli, contro di che protestò un giornalista repubblicano[2]; come contro una « tombola », che si faceva nell'aprile al Fondo, protestò la Fonseca[3]. La vita teatrale in quei mesi burrascosi fu assai povera cosa; e può interessare solamente perché fu quello il piú grande « mutamento di scena », che mai si vedesse in Napoli!

Sopravvenne, ferocissima, la reazione, nella quale non pochi di coloro che abbiamo incontrati negli ultimi anni della nostra cronaca teatrale, perirono: Luigi Serio, ucciso il 13 giugno presso il castello del Carmine, combattendo contro le schiere del Ruffo; il Pagano, autore del *Gerbino* e dell'*Emilia*, il Gualzetti, riduttore napoletano del *Comte de Comminges*, la Fonseca e il Colace, già poeti di prologhi e cantate, morti sul patibolo; e sul patibolo anche il Ciaia, che anni addietro era intorno alla Celeste Coltellini e le rivolgeva una bella canzone, e il letterato Gregorio Mattei, figliuolo del poeta e critico musicale Saverio. Il Cimarosa, imprigionato e maltrattato pel suo inno patriottico[4], morí poco dipoi; il Piccinni, sospettato e perseguitato per giacobinismo, si era rifugiato in Francia e colà

[1] *Monit.* cit., n. 6, 1 ventoso, 10 febbraio.

[2] *Monit.* cit., n. 12, 22 ventoso, 12 marzo; *Veditore repubblicano*, n. 2, 10 germinale, 9 aprile.

[3] *Monit.* cit., n. 20, 17 germinale, 16 aprile.

[4] La poesia dell'inno, composta da Luigi Rossi, e che non è quella che il Rocco e altri prima stamparono, fu ritrovata da me e ristampata nell'*Albo commemorativo per la rivoluzione del 1799* (Napoli, 1899).

morì nello stesso anno; il Paisiello fu costretto a implorar perdono dal re, giustificandosi con un memoriale pieno zeppo di bugie. Molti altri furono balzati in esilio, come i poeti drammatici Pietro Napoli Signorelli e Francesco Salfi. Anche parecchi alunni del conservatorio musicale vennero espulsi o imprigionati come « rei di stato », e piú d'uno perché còlto « con l'arme alla mano » [1].

Quei casi di Napoli dell'anno 1799 fornirono assai volte argomenti a drammi e tragedie e romanzi; ma a noi basti ricordare che, pochi anni dopo, fuggiti di nuovo in Sicilia i Borboni e coi re francesi tornati in auge i superstiti e i congiunti e gli amici degli uomini del 1799, il 19 marzo 1808 fu cantato nel San Carlo un dramma, che celebrava sotto velo allegorico la schiera di sapienti e letterati napoletani, caduti in quell'anno vittime del furore di parte: *I Pitagorici*, scritto da Vincenzo Monti e messo in musica da Giovanni Paisiello.

---

[1] Si veda un articolo del Di Giacomo, *Musicisti cospiratori*, nel giornale *L'idea nazionale* di Roma, 8 marzo 1915.

Fine

APPENDICE

DI

TESTI INEDITI O RARI

I

Sonetti di Piero de' Ricci per rappresentazioni nella corte aragonese.

1

Per la rappresentazione nelle nozze del conte d'Ariano.

(Bibl. Naz. di Firenze. Cod. strozz., cl. VII, n. 1168, f. 95: si veda sopra in questo vol., p. 7. Su Piero de' Ricci, cfr. F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento*, Pisa, 1891, pp. 122-3, 162, 291, 542-3, 722-4).

Sonetto di Piero de Ricci. Fello in Napoli. che parla in nome di Saturno. parlando de re di Raona, alle nozze del conte d'Ariano e nella sua festa: fu recitato in una rappresentazione ch'elli feciono in detta festa. Disselo il prete Catelano.

O da me visti, udite il mio clamare[1]?
Saturno son, di gran circunferenza.
Dato m'è forza di somma clemenza,
e mia costellazione è d'affannare.
Chi in alto monta, i' lo fo rovinare,
non li valendo ricca diligenza;
ma solo Alfonso Re con sua prodenza
vinto mi tiene e follo trionfare.
Dello emisperio ciel son discenduto
solo per umiliarmi a sua persona,
ché tra pianeti vinto è per partito,
ognun discenda e diegli sua corona[2];
e tutti i cieli questo han consentito,

[1] « O genti che io vedo, udite la mia voce? ».
[2] « nei pianeti è deliberato che ognun discenda, ecc. ».

perch'altro nome su tra noi non suona.
Monta a cavallo e sprona:
di piombo v'incorono degno onore,
e con voi vengo a farvi imperadore.

2

Per la rappresentazione nella festa di San Giovanni.

(ivi, f. 117).

Sonetto di Piero de Ricci a Re di Raona in Napoli. Parla uno giogante a Re per la festa di San Giovanni.

Della cicloplea schiatta mille semo,
a te suggetti e d'ubbidir contenti,
o glorioso Re, pien d'ardimenti,
atti a ridurre i nimici allo stremo.
Con Marte in terra e con Netunno al remo,
governatore e dell'onde e de venti,
a noi suggette son tutte le genti,
ricchi d'avere e di saver supremo.
Piacciati comandar, se mestier face
dibellar Cacco co' seguaci suoi,
e porre il dolce mondo tutto in pace.
Altro governo non si attiene a noi,
che di scacciar ogni lupo rapace,
che gloria eterna sia di te e de' tuoi.
Restaci, e non ti nôi
c'amici tutti siam d'ogni città,
che vive in pura legge e libertà.

II

La farsa dello sposo risanato.

(Dal cod. Riccardiano 2752, ff. 81-84: si veda sopra. pp. 10-11. In questa ristampa il componimento è stato, con frutto, ricollazionato sul codice).

Lo patre de la cita

Io vengo a vui, messere baglivo,
ca mo che songo vivo e non so morto,
non voglio essere a torto[1] iudecato:
vorria essere spazzato prestamente,
che non dicano la gente che non sanno.
Io maritai quisto anno mia figliola,
che la sua fama vola per lo mundo.
Cercava in uno fundo d'una chiazza[2]
quale che sazza[3] e sia valente.
Veneme bonamente uno sanzaro[4],
e puossimillo caro nello pietto;
portaime sto iovenetto, ch'era buono,
secundo avea lo suono e l'aparencia.
Ma, po, la expiriencia le mancao.
D'allora che si coccao[5] la prima sera
per sí fatta manera, con sua gran doglia,

---

[1] Il cod.: *attorto*, e cosi *appenna*, *arrosa*, *accoccare*, ecc., che ho sciolto per chiarezza in *a penna*, *a rosa*, *a coccare*, ecc.

[2] Piazza.

[3] « *Sacza* »: qui e in altri casi ho assimilato il *cz* in *zz*, il *ct* in *tt*: e parimenti ho tolto negli *et*, *ad* ecc. le consonanti superflue e meramente ortografiche, mutato in *m* le *n* innanzi a labiali, e ammodernata generalmente la grafia.

[4] Sensale.

[5] Coricò.

si li intorzao[1] la coglia e lo stentino,
che mai piú lo tapino potte fare,
che potesse una volta usare con so moglie!
Pensate vui che doglie n'ha mia figlia,
che sempre se nde sciglia[2] e sta storduta,
che vole che le muta lo marito,
che sia molto complito e che lui fazza
tutto quello, che piazza a la natura!
Poi che la mia ventura volce questo,
però, ve prego, presto iudicate,
e a questo provedate, mo ch'è caudo!

Responde LO CITO[3]

Aspetta, state saudo, et ascoltate.
Poi che averrò narrate li mei guai,
forse che muterai d'altra cera!
Lo fatto de quella sera ca me coccai,
sazze ch'io lo notai che lo pativo;
per questo son restivo et infilice.
Per certe cose fice costiune,
ca volea macharune e vermicelli,
e supra tagliarielli con lo caso.
Io son poco marvaso allo gridare;
andaimende a coccare corrozziato.
Essa avea cocinato, co apetito
mangiase tutto no spito de crapitto,
e venesende allo lietto accanto a mene.
Nullo fierro se fa bene senza acugna[4];
adferraymonde a la pugna et a capille,
ficile gittare strille con gran guai;
et ipsa subito auzai uno canale,
e dame allo pettenale, e quello intorza.
Or vide che forza voglio fare,
se ipsa me gío a guastare la natura!
Se mo ha mala ventura, c'agia pace!

---

[1] Tumefece.

[2] Ne fa corruccio, se ne strappa i capelli.

[3] Lo sposo.

[4] Cod.: *acuyna* (incunia), *puyna*.

LA CITA *allo marito*

Vòi fare buono? Tace e non parlare!
Io me givo a lamentare da quell'ora
senza ce fare dimora ni tardanza;
ma tutta la mia speranza agio a mio patre!

LO BAGLIVO

Io ve agio como frate caramente;
non dubitate niente de sto desastro,
ca sazzo qua no mastro de rocino[1],
ch'è 'l piú perfetto e fino in tal mistiero,
e saccio ca volentiero lo farrà.
S'ello la sanarrà, che stenga buono,
serrite d'uno suono ad accordareve
e de poi confermareve per pariente.

LO PATRE DE LA CITA

Signiore, imantenente te prometto
amaremilo perfetto como a figlio,
puro che questo sciglio[2] e sto dolore
me nzano da lo core e da la casa.

LO BAGLIVO

Non essere marvasa, ca mo puro
porrà stare securo ognuno de vui.
Dimme, dov'è quistui? — Mastro Gautiere,
viene qua volentiere, senza dubio,
e tocha sto marzubio de coglia;
non le fare avere doglia, per tua fé!

LO MASTRO

Diciteme: che mercé n'aquisterragio,
e poi che veveragio me farrite,
quando lo vederite sano e forte?

---

[1] Certamente, di chirurgia: ma non riconosco il vocabolo.
[2] Cod.: *siglio*; ma si veda sopra: « *se nde sciglia* ».

Lo cito

Mora de mala morte, s'io no fazzo
cosa che satisfazzo al tuo volere!
Ma famme lo devere, solamente
azò che sia contente sta citella.

Lo mastro *tocca e dice*:

O che mala novella! questa è preta,
e pareme che feta, allo tastare,
e vorriase tagliare prestamente,
inante che l'acidente non li incauza!

Marchionna

Aspeta uno poco, auza questa gamma,
azoché sta madamma sia servuta,
ca como l'agio veduta, la conosco;
darragiove uno boscho de rimedii,
cazarágiote[1] de tedii e de affanni.

Lo mastro

Io ho fatto trent'anni sto mestieri;
cridi che sia cristieri sirupato,
che nde sí'[2] amaistrato per usanza?
Va' che questa è altra danza da danzare!

Marchionna *tocca e dice*:

Per mia fé, ad mene pare ventositate,
tutta coadonate in unico loco;
però ce voria foco e non rasulo.

Lo mastro

Chiavame so naso in culo; e che nde sai?
Impazate de toi guai, e farrai bene!
Sto poveretto tene altro che tosse,

[1] Ti caccerò, ti caverò.
[2] Che ne sei.

che la sane como fosse male de gire[1]!
Io non so che te dire; che vòi fare?
O me la fa tagliare, o me dà licencia!

LO CITO

Age paciencia, mastro mio,
ca te iuro per Dio, che sto in pagura.
Ma addio[2] e alla ventura, vada che vo;
ecco che me te do, adume[3] a bon porto.

LO MASTRO

Io te piglio per morto, frate mio;
sta' con la pace de Dio, e non dubitare
ca te farrò provare uno sapore,
tutte piene d'ardore e de dolcezza.

LO CITO

Oimé, Dio, che frezza e che bombarde!
Oimé, ca me arde li cogliune!

LO MASTRO

Vóltate a llà, moccune, ca n'è niente!

Mo se adebolesse[4] LO CITO, *e parla* MARCHIONNA:

Spàzate prestamente, 'onno Pauluzzo,
e cazza da o mio stuzzo penna e carta,
ca voglio che saffarta[5] de rimedii
et altri maisterii lo cito,
che le venerrà apetito calvacare.
Recipe doi bon para de ventose,
che siano molto umbrose a lo gettare;
e fate apparichiare prestamente

1 Forse: « da andare », da portarselo in giro.
2 Cod.: *madio*.
3 Forse: adducimi, conducimi.
4 Sviene.
5 Forse: « si saturi ».

fine a tre dramme ardente de ribarbaro,
amentecate all'arboro comone,
doe unze de drapuni e schamonea,
un poco de iorgiolea e de cimino.
Ponitelo allo stentino con impiastro;
demandatende lo mastro che le pare,
se basta per sanare sto difetto.

Responde LO MASTRO

Illo è multo perfetto in veritate,
e darele sanitate presto presto.
Or suso, sinche [1] destro, Marchionna;
lévate como a fronda liegio liegio,
ca te nde traso [2] pregio ca lo sane.
Comenza a mettere mane alle ventose,
e a tutte l'altro cose a ringhe a ringhe [3].

Mo se fanno li rimedii, e, fatti, dice LO BAGLIVO *allo cito:*

A me pare che stinghe [4] assai megliore.
Che te dice quesso core? si' sanato?

MARCHIONNA

Cossí ne sia laudato Dio e li santi,
como, da qua inante e sempre mai,
starrà senza sti guai e senza affanni;
che fazate tant'anni bene contienti,
quanto avite avute stienti a sta facenda.
Io prego che ogniuno intenda a sequitare,
che s'agia a confermare sto parentato.

LO PATRE DE LA CITA

Tu parli piú cacato in bona fé!
Dimme tu; vietete [5], si' in tutto sano?
Ca nze metto le mano, e spazomende.

---

[1] Sii.
[2] Te ne fo pregio, ti do il merito se lo sani.
[3] Man mano.
[4] Stii.
[5] Cosí chiaramente nel cod. Forse: *videte*, véditi.

Lo cito

Per mia fé, como a penna sto ligiero,
ca n'agio piú pensiero de vesica,
che m'era una fatica de morire.

Lo baglivo

Fatela venire: che s'aspetta?
La cosa è venuta netta in sanitate.
Poiché site ordenate confirmare,
facitele basare inzucarate.

Marchionna

Dice la verdate lo vaglivo;
vidite mastro vivo per vui maistro,
ca per lo corpo de Cristo questa cosa
n'è venuta fresca como a rosa!

FINIS

III

Scene della vita di Napoli.

Da una commedia del Cinquecento.

(Da *L'Altilia*, comedia di M. Anton Francesco Raineri nuovamente stampata et posta in luce l'anno M.D.L. [Mantova, per Venturino Roffinelli]. Si veda sopra, p. 24. Atto IV, scene V-VI-VII. Leandro, che è andato, per godere una fanciulla della quale è innamorato, in casa di maestro Alfonso medico, beve per errore un soporifero ed è tenuto per morto, e da Fosco, suo servo e complice, ne viene trasportato il corpo presso l'uscio della casa del bravo capitano Basilisco: poi, lo stesso Fosco, che sa parlare spagnuolo, si finge zoppo ed « una di queste spie che vanno attorno per Napoli », e conduce la gente della corte alla casa del capitano. Intanto, costui, per tentare a sua volta un'impresa di amore, ha sottratto al medico Alfonso gli abiti, mentre entrambi stanno alla stufa, ossia al pubblico bagno; e il medico ha dovuto coprirsi con quelli dell'altro).

Fosco. — Signor alguazil, olà, escuche Vuestra Merced. Aquella casa de las ventanas pintadas es aquella donde está el valiente capitan Basilisco y una muchacha y muchos vellacos y rapazes. No es aquella, no: la otra á la mano izquierda. Oh, ella es.

L'agozzino. — Questa?

Fosco. — Ella misma: llama allí.

L'agozzino. — Tic, toc, tic, toc. Aprite! Olà, non udite? Ohimé Dio! Questo è un morto! Sí, è.... non è.... Parole! Un morto è. Buona notte. Pârti che 'l valent'uomo n'abbia sul petto que' pochi, eh? Costui l'avrà morto qui: certo, certo. O strangolato in casa per levargli i danari, e l'avrà poi gettato da le finestre. Oh strano caso! Oh sfortunato! Su, olà, appunto; volta e rivolta pure: egli è spacciato in fine.

Fosco. — Señor alguazil, este muerto con el mantillo, quien es? Paréceme mastro Alfonso, aquel médico que está aquí vecino. Juro à Dios, que aquel es! y estos son sus vestidos. Oh desventurado de él! (Ingarbugliala, Fosco!).

L'agozzino. — Aprite! A chi dich'io?

Fosco. — Romped la puerta, si no quieren abrir, que hareis in un golpe linda presa de vellacos y rapazes, que se juntan aquí, váleme Dios, con este valiente.

L'agozzino. — Tic, toc, tic, toc. Napoli è fatto un Baccano [1] ormai. Ogni notte, ogni notte, scale di corda, spadaccini in volta, strilli, ferite, e mille soverchiarie: tanto che 'l perder adesso la cappa si fa d'accordo, e n'ha buon patto chi ne va netto del resto. Oh, vedi tu che questa terra a poco a poco si purgarà! Ma che dich'io? questo è buon per la corte: oh, vada pur al peggio che può! — Voi non volete aprire, eh? Su, scaricate gli archibugi in quest'uscio. Tigna, Trippa, Guffo, Cornacchia, Scarmiglione, Ramoraccio, dategli dentro. Foco, paglia, fascine! Su, spacciatevi.

Zizzella (*femina* [2] *del Capitano*). — Chi tòzzola [3]?

Fosco. — Oh veís que responden ahora!

Zizzella. — Uh, trista me! Chi site?

L'agozzino. — Apri a la corte!

Zizzella. — Chi volite?

L'agozzino. — Apri a la corte, dich'io! Ben, be, costei vuol altro che parole. Se ci metto man io.... Tof, tof!

Zizzella. — Non fare, uhimé, non fare, ca t'apriraggio.

L'agozzino. — Chi sta qui dentro?

Zizzella. — Ci sto io meschinella.

L'agozzino. — Altri?

Zizzella. — Questa mia serva.

L'agozzino. — Altri? di' su.

Zizzella. — N'omo da bene, n'amico mio, che non fece mai dispiacer a persona.

L'agozzino. — Se n'avvedrà ben egli! Salite su, compagni; e tu,

---

[1] Ossia il bosco di Baccano, famoso pei malfattori che vi si appostavano: cfr. nello *Stufaiuolo* del Doni (IV, 3): « Vinegia non è mica il bosco di Baccano ».

[2] Cioè, concubina. *Zizzella* (dimin. di *zizza*, mammella).

[3] *Tozzolare*, picchiare, bussare.

zoppo (*a Fosco*), con essi. Cercate tutta la casa; se si trova, menatel giú senza rispetto; trascinatel, se non vuol venire, sapete? E pugna quante la rena.

ZIZZELLA. — Non lo troveranno, ca s'è partito no piezzo fa, lo meschino.

L'AGOZZINO. — Ov'è egli andato?

ZIZZELLA. — A la stufa a lavarsi, lo sfortunato.

L'AGOZZINO. — A che stufa?

ZIZZELLA. — A la stufa de lo todisco.

L'AGOZZINO. — Come si chiama l'amico tuo?

ZIZZELLA. — Si chiama.... Oh oh, non me ne ricordo, segnore!

L'AGOZZINO. — Non te ne ricordi? Oh buono! Tel farò ben dir io, vogli o non vogli. Su, che si meni in prigione costei. Tu 'l dirai pur a la fine, brutta bagascia!

ZIZZELLA. — Oimé, Dio, non fare, non mi menare, ca te lo diraggio.

L'AGOZZINO. — Dillo, se non che....

ZIZZELLA. — Ha nome lo capitanio Basilisco Passavolante capovano, segnore.

L'AGOZZINO. — Oh, tu l'hai pur cantata! Com'è vestito, di' su? Di' il vero, ve'; guarda ch'io 'l so ben come tu, e s'io ti colgo in bugia, trista te! Di' su, com'è vestito? Comincia da capo a pié. Che porta in testa?

ZIZZELLA. — Na coppola inaurata[1] di velluto giallo, segnore, e no pinnacchio rosso.

L'AGOZZINO. — Il giuppone e le calze? Via.

ZIZZELLA. — Lo ioppone è di raso incarnato, segnore, e le calze tutte frappate, segnore.

L'AGOZZINO. — La cappa?

ZIZZELLA. — Ha no mantiello travisato corto, segnore, listato di raso giallo, e no collitto bianco tutto frappato. Segnore, ve lo raccomanno. Uh poverello, poverello!

L'AGOZZINO. — La cosa è chiara: questo è quel desso. Di' su, ribalda femina: chi è questo morto qui? perché l'ha ucciso?

ZIZZELLA. — Non lo saccio. Uh, uh, compassione!

L'AGOZZINO. — Non lo sai? Va' su, va', né ti partire fin ch'io non torno: intendi?

ZIZZELLA. — Intienno, segnore.

FOSCO. — Señor alguazil, no está arriba él que buscamos, poco

[1] Un berretto indorato.

ha que se partio: lo tomaremos en la stufa del Tedesco. Que quiere Vuestra Merced que se haga mas?

L'Agozzino. — Tirate un poco dentro questo ucciso, che non stia ne la strada, e voi marciate meco tutti; tu, zoppo, ancora. Il foco a la corda, in ordinanza... A chi dich'io? L'aste basse con le punte innanzi. Via, valentuomini!

[*Vanno alla stufa del tedesco*]

Maestro Alfonso. — Ah, ladro, assassino! piglia, para, piglia.

L'Agozzino. — Olà, che romor è questo? Chi grida? chi fugge?

Maestro Alfonso. — A questo modo si rubbano i pari miei? Anco vieni per rubarmi in casa, ah?

L'Agozzino. — Olà, fermate quell'altro voi. Sta' saldo tu: fermo a la corte!

Maestro Alfonso. — Che domin volete voi da me? Non mi tenete, ch'io vo drieto a quel mariuolo, che m'è venuto in casa per rubbarmi. Ohi, ohi!

L'Agozzino. — No, no, capitan Basilisco, non pensar con simil arte di scapparci di mano. Tenetel fermo, voi. Vedi ve' che la giustizia t'ha pur condotto in luogo ov'hai da render conto di te.

Maestro Alfonso. — Che giustizia? che render conto di me? De l'arte mia non ho da render conto né a te né ad altri, s'io voglio: intendi?

L'Agozzino. — Parole! Ti conosco ben io. Tenetel pure.

Fosco. — Juro á Dios, aquel otro parece el capitan Basilisco.

L'Agozzino. — Tenete l'altro ancora.

Maestro Alfonso. — Questa è ben cosa da ridere, ma non per me. Potta, ch'io non vo' dir, di Sant'Arpino! Lasciami andar, se non che....

L'Agozzino. — Che è? che vuol dir « se non che »? Non bisogna qui far del bravo, no, giorneone. Tu pensi di star sulle taverne a millantar con l'oste, vegliacco, tagliacantoni; tu vorrai ch'io ti suoni, eh?

Maestro Alfonso. — Oimé, Dio, tra birri eh? tra spagnuoli eh?

L'Agozzino. — Che vuoi tu dir de' birri? I birri sono i primi uomini de la Corte, se tu no 'l sai; e se non fussero i birri, tu non saresti qui.

Maestro Alfonso. — Cosí par a me. Lasciatemi andar, se volete. Oh povero mastro Alfonso! Oh, mogliema che dirà?

L'Agozzino. — Perché chiami tu mastro Alfonso? È tuo parente quel medico, neh?

Maestro Alfonso. — Messer no, son io mastro Alfonso il medico, e non mio parente; e dicovi di piú che voi m'avete còlto in iscambio, se nol sapete; e basta mo!

Capitan Basilisco. — Lasciatel dire: il medico son io, non lui. Guardate a l'abito.

Maestro Alfonso. — Ah, tristo micidiale, tu pagaresti ben quant'hai per esser io. Tu m'hai cambiati i panni, e vorresti cambiar anco me, ma non ti verrà fatto, no. Io son mastro Alfonso il medico, e non tu; e non mi cambiarei per tutto l'oro del mondo con te. Hammi inteso tu, mo?

Fosco. — Que maestre Alfonso decis vos? Maestre Alfonso es muerto, y lo ha matado el capitan Basilisco, que tambien ha matado á otros. No le he visto yo delante la puerta del capitan con aquellos vestidos que ahora tiene aquel? Espera, señor Alguazil: nota un poquito, que podria ser que aquel otro huviesse tomado ahora ahora los vestidos al muerto y vestidoso d'ellos por no ser conocido. Mas qu'este sea maestre Alfonso no es posible, y no lo haria otro que Dios (Ingarbugliala, Fosco!).

L'agozzino. — Perché?

Fosco. — Porqué es muerto maestre Alfonso, y, como digo, yo lo ví muerto antes la puerta del capitan Basilisco.

L'agozzino. — Oh, se quest'è, come son poi venuti i panni del capitano indosso a costui? La non ha del verisimile, in fine.

Maestro Alfonso. — Come? ch'io son morto? Oimé, Dio!

Capitan Basilisco. — Chi vuol dir che 'l capitan Basilisco ammazzasse un gatto mai da che maneggia l'armi in fin adesso, non dice il vero; e s'avessi a lato la mia trinzialossa....

L'agozzino. — Piano un poco, non entrate in collera, messere. Un medico par vostro non deve parlar di questa sorte. Voi dite una cosa, e colui ne dice un'altra: lasciate ch'io mi chiarisca bene. Chi siete voi? Com'è il vostro nome?

Capitan Basilisco. — Son mastro Alfonso il medico, mondo traverso!

Maestro Alfonso. — Ah, ladro! Son io mastro Alfonso e non lui. Lascia qua questa ronca tu, che per le budella d'Iddio gli vo' cavar il paracuore, ah, traditore!

L'agozzino. — A questo modo, eh, sciagurato? Sta' fermo, cheto.

Maestro Alfonso. — Sí, sí, ch'io son il medico, messer sí.

L'agozzino. — Perché vuoi tu dunque ammazzar gli uomini? Oh, fanno i medici di queste cose?

Maestro Alfonso. — Messer sí, e meglio del mondo.

L'Agozzino. — No, no, tu non sei medico, no.

Capitan Basilisco. — Il medico son io, questi sono i miei panni, ciel parteggiano [1]!

Maestro Alfonso. — Dico che sono i miei, e questo è il mio mantel di grana. Oimé, ch'io son assassinato!

Fósco. — Señor alguazil, cuanto mas miro á aquel de los vestidos lungos, tanto mas me parece el capitan Basilisco.

L'Agozzino. — Saldo! Se tu sei mastro Alfonso, come ti son venuti indosso i panni di capitan Basilisco: questo vo' saper io.

Maestro Alfonso. — A la stufa me li tolse colui.

L'Agozzino. — A proposito: costui mi esce di mano. Io dico questi, questi che porti indosso, frappati, non son panni da medico, no: chi te gli ha dati? come gli avesti?

Maestro Alfonso. — Io non so dir tante cose, io. Chiamate fuori il stufaruolo, là, quel tedesco, che vi dirà di punto in punto com'è passata la cosa. Ah mariuolo, adesso si vedrà.

L'Agozzino. — Quest'è poca fatica. Tenete ben amendue, ché non vi fuggano, mentr'io lo chiamo.

Fosco. — (Questa cosa va bene in fin adesso, pur ch'ella duri. Ah, Fosco valente, avviluppala bene, e questa notte netta il paese, ché ti bisogna: alza le vele, Fosco!).

L'Agozzino. — Olà, stufaruolo, olà, vien fuora: tic, toc, tic, toc.

Lanz. — Tasticoz pestilenz, ti ti par che chi piccar sí fort ti, mi romparti la testa par dii!

L'Agozzino. — Lanz, non t'adirar il mio lanz; odi, odi, attendi a me: io vo' che andiam qui presso a ber un tratto, sai?

Lanz. — Sí assai alzus, io vol vol; ti star bon compagn, mi fenir folontier con ti. Tecstin, tecstin, tintallora, lascia far a min.

L'Agozzino. — Dimmi un poco, lanz, conosci tu costoro?

Lanz. — Ohé oh, parché ti portar fia i papagni di quest'altro, ti scielm?

Maestro Alfonso. — A chi dici? a me?

Lanz. — Ti no, ti sí; quillo no, quillo sí.

L'Agozzino. — A chi dici? a questo o a quello?

Lanz. — No quil, quist, no quist, quill.

---

[1] Era una delle bestemmie allora in uso, come si vede dallo *Speculum confessariorum* del Corradone (1525), cit. dal Capasso, *Il Tasso e la sua famiglia a Sorrento* (Napoli, 1866), p. 227.

L'agozzino. — Oh oh, stiam freschi noi. questa appunto è la via di saperlo. Oh, non vedete voi che ha preso l'orso? Pensiamo in altro.

Lanz. — Che pres ors? Mi nit star tronc; ti star, poltron ti. Endrec in ti mul alz vorlorom. Gottardin, gottardin, tintallora, lascia fare min.

L'agozzino. — Oh oh, tiello, tiello? Appunto, costui fa come un panno di razza, che non sta ritto, se non s'appicca.

Fosco. — Así parece á mi.

L'agozzino. — O sapete com'è? Vi vo' mandar innanzi al Barrattuccio [1] amendue; e che ne cavi esso la macchia. Forse che non sa farlo? *Sursum corda* al primo, d'alto a basso; e poi ti fa motto. Oh, che eccellente ufficiale!

Maestro Alfonso. — In pregion un uomo da bene, eh? E non fu mai veruno di casa mia che v'andasse se non io. Uh, uh, uh!

L'agozzino. — Non potrai piú dir cosí.

Maestro Alfonso. — Io non ci saprò star, vedete.

L'agozzino. — T'insegnarò ben io.

Capitan Basilisco. — In prigione un mio pari, eh? Ah ciel stradiotto! A me, ah?

L'agozzino. — Via via, se non volete ch'io vi scuota la polve, camminate innanzi per quella strada. Tigna, presentali al Barrattuccio; e marciate via di lungo voi, e tu, zoppo, con loro, ch'io vengo appresso. In somma, in fin fine il mondo è guasto affatto; e l'arte mia peggiora ogni dí piú, come l'altre. Mi ricordo io che questo ufficio era altre volte un buon ufficio; ora è fallito in tutto, ed a gran pena mi basta a vivere, mercé de l'avarizia de' giudici e de' ladri ufficiali, che voglion ogni cosa per sé. Rastella pure; né gli bastano salari, propine, sportole e ceste, che vogliono anco por mano a questo poco, e tristo a chi non contribuisce un tanto. Perché poi, che è che non è, con una poca poca d'occasione, eccoti il pelo nell'uovo, fanno mala relazione di te, ti giravoltano e fannoti cacciar a le forche. Questa è una che mi far star di mala voglia. L'altra è che un par mio sta sempre in pericolo, e fa piú ch'un Orlando chi n'esce netto. Questo fregio o sberleffo che sia, sul mostaccio cosí che confina con l'occhio, l'ebbi

[1] Antonio Barattuccio (1486-1561), in quel tempo avvocato fiscale (Giustiniani, *Mem. stor. d. scrittori legali napolitani*, I, 99).

come Dio volse; e se le gambe non soccorrevano al busto, vi lasciavo il busto e le gambe insieme. Pur io son qui sano e salvo ancora, e mi bisogna star in cervello. Che so io se quel capitano, che va prigion con quell'altro, fusse stato a sorte incontrato da qualcun de' suoi che me l'avesse ritolto: e per aggiunta poi m'avesse fatto una pelliccia a rovescio, come si fa? E però ben feci ad uscir destramente del ballo, e lasciar a coloro il carico di condurlo, salvo o no. Se 'l conducon salvo, mio sarà l'onore e l'util che ne verrà; se gli è ritolto, il danno e la colpa sarà la loro, e in ogni caso non mi mancano scuse a me. Chi non sa fingere, non sa vivere; e chi fa simil'uffici, e non è bugiardo, ladro, infingardo, maldicente, sconoscente, sfrontato, scellerato e tristo piú che tre assi, merita un capestro unto e gli sta molto bene. Eccola mo, mi raccomando.

[*Entrano il paggio Cardillo e il pedante Neofilo*].

CARDILLO. —

> Jate a la forca, viecchie garzellute [1],
> ca non site auto ca cocozze fute [2]!...

Viecchie garzellute, cu cu! cocozze fute!

NEOFILO. — Cardillo, heus, tu non odi?

CARDILLO. — Chi mi chiama? Oh, oh, messer Neofilo! Che volete da me? Su, dite via, spicciatevi, e non m'entrate su le vostre, ché mi bisogna far altro a me.

NEOFILO. — Odi, figliuolo, odi un poco.

CARDILLO. — No, no, sapete quel che mi prometteste una volta, e poi....

NEOFILO. — Chee?

CARDILLO. — Non mi ci coglierete piú, no, con quelle vostre moine, cagna mastri de scola, eh?

NEOFILO. — Piano, cheto, digito compesce labellum.

CARDILLO. — S'io son bello, non son per voi.

. . . .

[1] Ingrulliti, o, forse piuttosto, innamorati.
[2] Fonde, vuote.

IV

Il dramma del Vesuvio.

(Da *L'incendio del monte Vesuvio*, rappresentatione spirituale, composto [*sic*] da un devoto sacerdote [Antonio Glielmo] e data in luce da Lazaro Scoriggio, In Napoli, 1632. Si veda sopra pp. 69-70. Dall'atto secondo, scene IV, V, VI).

Trillio, Finetto, *fanciulli*. Giovan Camillo, *rustico*.
Penitenza, Vesuvio

Trillio. — Presto, presto! Vieni a vedere come fa bello.

Finetto. — Dov'è? dov'è?

Trillio. — Eccolo, in quella parte del monte.

Finetto. — Che cosa può esser mai quella?

Trillio. — È fumo e foco: che cosa vuol essere?

Finetto. — Già lo vedo; ma chi sarà che accende tanta gran fiamma?

Trillio. — Sarà qualcuno che ha freddo soverchio e si vuole riscaldare.

Finetto. — Non è foco da riscaldarsi, quello.

Trillio. — Forse i pastori faran festa e fumo per aver ucciso qualche lupo.

Finetto. — Appunto! Questo mi par fumo e foco d'Inferno, non di pastori.

Trillio. — Oh come sei semplice! L'inferno sta sotto di noi, non sopra il monte di Somma.

Finetto. — Ma il fuoco dell'Inferno sbocca per quella voragine.

Trillio. — E perché non usciva prima?

Finetto. — Perché adesso forse s'avvicina il giorno del giudizio.

Trillio. — Ancora non è venuto l'Anticristo.

Finetto. — Chi lo sa? Forse è venuto, ma dimora in qualche paese lontano incognito a noi.

Giovan Camillo. — Fuggir conviene questo pericolo, ché non si burla. Io pur lo dicevo e non ero creduto. Fuggite, fuggite, fanciulli, se non volete morire.

Finetto. — Non te lo dissi io?

Trillio. — Il foco sta sul monte ed io sto qui giú: che timore posso avere?

Giovan Camillo. — Fuggite presto, ché il foco scenderà qui basso e distruggerà ogni cosa.

Finetto. — Se tu vuoi restare, muori quando ti piace, ch'io vo' salvarmi.

Trillio. — Eh, che voi volete burlarmi e farmi atterrire. Che fosse mai Parasacco [1]?

Vesuvio. — Chi fia che non tema il fuoco dell'Inferno?

Trillio. — Santa Maria, salvami! La Montagna non burla.

Giovan Camillo. — Venite con me, venite con me, non temete.

Penitenza. — Allora non temerete quando abbracciarete la penitenza, che a voi cosí pronta si dimostra.

Giovan Camillo. — Ancor che la mia coscienza di colpa mortale non mi rimorda, nulla di meno pur teco mi abbraccio e mi pento delle passate offese, fatte al Signor mio; e per questo verso la città prendo il sentiero per farmi una confessione generale.

Trillio. — Andiamo presto e salviamoci, ché non ci manca tempo di parlare.

Finetto. — Costei è quella che può salvarci.

Trillio. — Se è cosí, io m'inginocchio a' tuoi piedi e da te non mi discosto. Ma, dimmi, come ti chiami?

Penitenza. — Io son la Santa Penitenza e salvo tutti coloro che a' miei consigli s'appigliano.

Trillio. — E che consiglio mi dài acciò ch'io scampi quel foco?

Penitenza. — Péntiti e datti in colpa de' peccati, e proponi di mutar vita.

Trillio. — Io sono buono figliuolo, e non fo peccati: anzi amo con tutto il core Giesú Cristo, mio caro Signore, e sempre dico il rosario della Madonna Santissima. Solo che qualche volta sono disubbidiente alla signora madre mia, e son cagione che per me si conturbi.

[1] Il diavolo, che insacca le anime: nome che si usa come spauracchio per fanciulli.

Penitenza. — E di questo non n'hai dolore, e vuoi emendartene?

Trillio. — Me ne pento assai assai e ne cerco perdono a' piedi di questo Crocefisso.

Finetto. — Ed io mi risolvo d'entrare a servire Dio nella religione, se mi dà vita, perché ho voto di farlo e sempre fui negligente in eseguirlo. Però teco mi unisco: tu mi guida in quel sicuro porto.

Penitenza. — Entrate nella città ed armatevi con i santi sacramenti della confessione e communione, e poi rimettetevi alla divina bontà.

Trillio. — Lasciami baciare Giesú Cristo mio, prima ch'io parta.

Aldemio *avaro*, Penitenza, Vesuvio

Aldemio. — Speditevi presto, portatemi le scarpe. Che fate? Avvertite a serrar bene la casa, perché i ladroni faranno la revista. Speditela, vi dico. Bisogna pur ch'io fugga mezzo spogliato. Ohimé, che cosa orribile! Salviamoci e non perdiam tempo. Oh come sono sciocco! Io fuggo e non ho un quadrino dentro la borsa. È un mal fuggire senza danari: che ho da cercar limosina? Vo' ritornare a casa, perché ho lasciati due sacchetti: in uno ci sono cinquanta ducati di moneta d'argento, in un altro ci sono ducento doble di Spagna. Vo' vedere di prender questo secondo almeno, se non tutti due.

Penitenza. — Oh quanto sono diligenti i mondani per acquistare i beni terreni, e negligenti per ricuperare la perduta grazia del Cielo! Si pongono gli uomini a rischio della morte, per menar commoda vita, e non sanno menar buona vita per fuggire l'eterna morte.

Vesuvio. — Arde la mia voragine, e la mia gola infuocata discuopre e vomita un tanto orrore. Or che sarà colà giú negli abissi, o peccatori, dove, a' vostri danni congiurati tutti gli elementi, non avrete altro scampo che nelle braccia della disperazione?

Aldemio. — L'ho ritrovata pur con tutta la fretta; vada via quella d'argento, mi basta questa ch'è piena d'oro. Or adesso fuggiamo via: chi ha quadrini, di nulla teme. Ohimé, che ho fatto errore! Ho presa una per un'altra. Questa è la borsa con i cinquanta scudi d'argento, e non quella con le doble d'oro. Oh, mal giorno ho fatto! Ma, dall'altra parte, che tanta fretta? che tanto timore? Il foco ci dà tempo di salvar le

robbe. Io vuo' tornare indietro e veder di ricuperar l'altra borsa, ch'è quella che piú m'importa.

Penitenza. — Figlio! perché corri alla morte per un vile interesse di quattro baiocchi?

Aldemio. — M'importa seicento scudi e non quattro baiocchi.

Penitenza. — Ma piú t'importa l'anima ricomprata col sangue prezioso del gran Figlio di Dio.

Aldemio. — Il tutto sta bene; ma che per questo? Ho da perdere io la mia roba acquistata con sudori, fatiche e stenti?

Penitenza. — Non già; ma devi prima porre in salvo l'anima con ricorrere a penitenza e cercare perdono a Dio delle tue colpe e falli commessi, ché poi il Signore ti aiuterà.

Aldemio. — E va' in pace, madonna mia; lascia predicare a' cappuccini, ché questo non è ufficio tuo.

Penitenza. — Figlio, io sono la penitenza e non donna, come tu credi. Non vedi che Dio ti minaccia castigo co' foco del monte, acciò ricorri a me? Che fai che non ti risolvi di lasciare il peccato e farti una buona confessione ed abbracciarti con il crocefisso Giesú, che ti promette il perdono?

Aldemio. — È tempo di confessione e di penitenza, questo, nel quale sto a rischio di perder quant'ho? Assai fo se questa settimana santa mi confesso. Va' via, ch'io vo' ritornare a casa e ritrovar l'altra borsa.

Penitenza. — Oh ingratitudine, oh durezza umana inumana! Va', pur va', ché per ricuperar l'oro perderai l'anima.

Astaldo e Cafrino, *ladri*, Galbio *infermo*,
Penitenza, Vesuvio

Astaldo. — Voi siete sí pigri che vi movete come la tartaruca. Caminate presto per amor di Dio, ché il pericolo è grande.

Cafrino. — A tutte le cose ci corre il suo tempo, perché solo Dio opera in istante. Non vedi che s'era slacciata la scarpa?

Astaldo. — Che fa quell'altro adesso, che non si spedisce? Galbio, quando la finirai?

Galbio. — Oh Dio, non avete compassione ad un povero infermo. Non m'avete dato tempo neanco di vestirmi. Almeno, aiutatemi a caminare.

Astaldo. — Galbio mio, tu stai mezzo morto; per questo, se morirai nel presente incendio, perderai manco di noi, che siamo sani.

Galbio. — E se son mezzo morto, tanto piú dovete compatirmi e non abbandonarmi con tanto poca carità.

Cafrino. — La prima carità comincia da sé stesso. Ma sfórzati un poco a sollecitar le gambe, perché tu vedi il monte come fuma.

Galbio. — Voi mi fate venir l'impazienza da' calcagni. Che voglio sforzarmi, se di forze son privo? Portatemi sugli omeri, ché cosí faremo piú presto.

Astaldo. — Cafrino, portalo tu, che hai le spalle d'Enea.

Cafrino. — Oh come sei cortese! perché non lo porti tu? Camina su, appóggiati al mio braccio.

Galbio. — Or via, andiamo. O Signore, misericordia! Quest'altro mi mancava! A cavallo cotto e macilente mosche e acqua bollente.

Astaldo. — Orsú, io v'aspetterò sopra il ponte della Maddalena, e voi caminate a bell'agio e non abbiate paura.

Cafrino. — O buon compagno! tu salpi e alzi il ferro innanti, e vuoi che noi non abbiam paura?

Astaldo. — Avete buon tempo voi! Chi si può salvare, si salvi.

Vesuvio. — Temete il grande Iddio, o voi tutte alme rubelle, perché viene l'ora del suo giudizio.

Astaldo. — Non sentite che siamo alla fine del mondo? quest'è un segno del giorno estremo.

Penitenza. — Dunque, è tempo di penitenza; e se m'avete spregiata ne' passati tempi, ora almeno sappiatevi avvalere dell'aiuto del cielo.

Astaldo. — Non m'impedire di grazia, perché ho fretta di fuggire e salvarmi.

Penitenza. — E dove fuggirai da Dio sdegnato, o poveretto, se non ti ricovri sotto il manto della penitenza?

Astaldo. — La penitenza la farò poi dentro Napoli, nella chiesa dove mi confessavo, e non nella strada. Lasciami andare.

Penitenza. — E voi pur mi dispregiarete? E chi vi assicura di giungere alla città sani e vivi? Ecco il vostro Dio, che con le braccia aperte v'aspetta, acciò non aspettiate piú tempo a pentirvi.

Cafrino. — Nissun m'assicura di giunger vivo alla città, è vero, ma certezza maggiore ho di restar morto in questo luogo, se troppo mi fermo e fo dimora.

Penitenza. — Ma, se dimori con la penitenza, la morte non verrà, o sarà vita per te.

Cafrino. — Hai buon tempo tu! Galbio mio, resta in pace, ché in questi pericoli non si trova amico né compare.

Penitenza. — Non ti curar di restar solo, Galbio; abbrácciati con me.

Galbio. — Io mi sono piú volte con Dio riconciliato in questa mia lunga e perigliosa infermità e ho pianto amaramente le mie colpe. Ora di nuovo mi ripento, Signore, e benché io speri d'averne ricevuto il perdono, pur vivo in timore, perché tu solo penetri l'abisso del core umano. Ma in particolare mi do in colpa della mia impazienza in questo male, e della ribellione della mia volontà al vostro giusto e santo volere. Signore, voi siete quel gran pontefice che compatite alle nostre infermità, perché faceste esperienza nella vostra carne benedetta quanto la nostra sia debole se dalla grazia del Cielo non è rinvigorita.

Penitenza. — Entriamo nella città e non ti discostare dal pentimento, se brami di scostarti dal castigo.

Galbio. — S'io vivo, non ti lascio piú, e s'io morirò, spero che tu nel cospetto del sovrano giudice sarai la mia avvocata per riportar felice sentenza nella mia causa.

V

La canzone di Zeza.

(Da varie stampe popolari, confrontate tra loro.
Si veda sopra p. 146).

Redecoluso contrasto de matremmonio 'mpersona di don Nicola Pacchesecche *e* Tolla Cetrulo, *figlia de* Zeza *e* Polecenella.

Polecenella

Zeza, vi' ca mo esco,
statt'attient'a sta figliola;
tu, che si' mamma, dàlle bona scola.
Tienetella nzerrata,
nun le fa' prattecare,
ca chello che non sa se pò mparare.

Zeza

Non nce penzare a chesto,
marito bello mio,
ca sta figlia me l'aggio mparat'io [1].
Io sempe le sto a dire:
« Na femmena nnorata
va chiù de no tesoro assai stemata ».

Polecenella

A me m'è stato ditto
ca sempe da cca ntuorno
stace n'abbate [2] de notte e de iuorno.

[1] « Me l'ho educata io ».
[2] Studente, vestito da abate.

Si me lo ncatacoglio [1],
na bona mazziata
da no piezzo le tengo preparata.

ZEZA

St'abate, che tu dice,
io mai nun aggio visto:
ogge simmo a no munno troppo tristo!
Le gente de sta chiazza
te vonno arroinare;
perzò ste cose te stanno a portare.

POLECENELLA

Sarrà comme tu dice;
io mo me n'aggio a ire:
Tolla da sta fenesta fa trasire [2].
Mogliera, stance attiento!
Pensa ca so nnorato,
no fa' che torno ncasa ncoronato.
(*esce*)

ZEZA

Si' pazzo si tu cride
ch'aggio a tené nzerrata
chella povera figlia sfortunata!
La voglio fa' scialare
cu ciento nnammurate,
co milorde, signure e co l'abate.

TOLLA *entrando*

Neh, ma', che fai cca fora?
sola aggio da lavare?
A lo manco, va trase a cocenare!
Si tata [3] quanno vene,
non trova cocenato,
te face revotà sto vecenato.

---

[1] « Se lo colgo ».
[2] Rientrare.
[3] Padre.

ZEZA

Sí, figlia, dice buono;
trasatenne tu pure:
si tata vene, te rompe li ture[1].
Non te fa' ascià[2] cca fora,
ca chillo te carosa[3],
o alla manco te fa na bona ntosa[4].

TOLLA

Zitto, mamma, che beco?
N'è chillo don Nicola?
Mo proprio sarà asciuto da la scola.
Si chisso me volesse,
io me lo sposarria,
e chiu nnante de tata no starria.

DON NICOLA *da solo*

Mannaie tutto lo munno!
Stu spanto[5] de biddizza
comm'a sumarro mi tira a capizza.
È bedda e graziosa:
pi chidda faccia bedda
mi sentu vení già la cacaredda!

TOLLA

Viato[6] chi ve vede!
Si' don Nicò, ch'è stato?
de me vení a truvà no ve degnate?
Fuorze quacch'auta bella
lu core v'ha feruto,
e a me a lo pizzo[7] m'avite mettuto.

---

[1] Mascelle (cioè, ti schiaffeggia).
[2] Trovare.
[3] Tosare; e qui ti riduce a mal partito.
[4] Bastonatura.
[5] Meraviglia.
[6] Beato.
[7] Da un canto.

DON NICOLA

A me dici sta cuosa?
Pi ti lo coruzzali
a lu pietto mi sentu stritulari,
e sugnu [1] intro a lu focu.
Curuzzu, caiaredda [2],
mi spificchiu [3] pi cchista faccia bedda!

ZEZA

Creditemc, si' abate:
sta povera figliola
sbarea [4] sempe quanno stace sola.
Penzanno all'Ussuria
no po truvà arricietto [5],
ha sempe na vriale [6] int'a lu pietto.

DON NICOLA

Ed eu pe sta quatrana [7]
mi vio nzallanuto [8];
pe essa lo ciriviello aio perduto.
Nun penso a studiari,
nun vaco Mecaria [9],
curuzzo meu, sempe pinsanno a tia!

TOLLA

Pe te aggio lassato,
si' abbate, no marchese,
che me vulea sposà int'a sto mese.
Nun penzo chiú a nisciuno:
tu m'haie da nguadiare [10];
si no, io stessa me vaco a scannare.

---

[1] Sono.
[2] Quagliarella, dimin. di quaglia.
[3] Vado in delirio.
[4] Svaria, farnetica.
[5] Riposo.
[6] Succhiello; e qui trafittura.
[7] Giovinetta.
[8] Ingrullito.
[9] In Vicaria, cioè ai Tribunali.
[10] Sposare.

POLECENELLA *entrando all'improvviso*:

Senza che tu te scanne,
te faccio io sto servizio!

ZEZA

Marí, ferma, che vaie mprecipizio!

TOLLA

Via, tata mio, perdoname!
Chiú no lo boglio fare!

POLECENELLA

A tutte doie ve voglio addecreare [1]!
Ma a chesso tu nce curpe [2],
(*volgendosi allo studente*)
Vicaria scassata [3]!
Pe mo, tienete chessa mazziata!
(*lo bastona*)
Si tuorne n'auta vota
a bení a sto contuorno,
non te faccio campare n'auto iuorno.

DON NICOLA

Mannaia li vischi tui!
a mia sta vastunata?
ti vogghiu minari na cacafocata [4]!
Mo vaiu a lu catoio [5],
pigghiu lu cacafoco,
e mi ti vogghiu accidere a stu loco!
(*va via*)

---

[1] Ricreare, cioè conciare per bene.

[2] Tu ne hai colpa.

[3] « Vicaria », qui frequentatore di tribunali: « scassata », sconquassata, termine spregiativo.

[4] Schioppettata.

[5] Propriamente « tugurio » o « bugigattolo »: e, qui, in gen. « abitazione ».

POLECENELLA

Mo te ne si' fuiuto,
pacchesicco [1] frustato!
Meglio pe te si non ce fusse nato.
Si n'auta vota tuorne,
te voglio addecreare [2];
manco tre ghiuorne te faccio campare!

ZEZA

Haie fatto na gran cosa!
Tiratillo stu vraccio [3]!

POLECENELLA

Zeza, vattenne, ca sa che te faccio!

ZEZA

Che m'haie da fa', vavuso [4]?
Lo piello [5] che t'afferra?

POLECENELLA

Proprio cca miezo volimmo fa' guerra?

TOLLA

Tu proprio si' ncocciato [6]
de non me mmaretare?
Te voglio fa' vedé che saccio fare!

POLECENELLA

Che haie da fa', muccosa?
Tu me faie esse mpiso [7]!

---

[1] Studente, specialmente calabrese; e perchè si dicessero così narra il GALIANI nel *Vocabolario napoletano*, ad verbum.
[2] Ricreare.
[3] Puoi trarne vanto.
[4] Bavoso: termine dispreg.
[5] Idropisia: e qui la frase vale: « il canchero che ti venga ».
[6] Ostinato.
[7] Impiccato.

TOLLA *e* ZEZA *insieme*

Tu che cancaro ncapo t'haie miso?

DON NICOLA, *tornando con lo schioppo*:

Arreta, vastasuni [1]!
Eu t'aiu a la tagliola!
Ti vogghiu fa vidí chi è don Nicola!
Chistu è lu cacafocu:
ti vogghiu fa passà tanti virrizzi [2];
de tia ne vogghiu fa' tanti sauzizzi [3]!

POLECENELLA

Pietà, misiricordia!
Io aggio pazziato [4]!

ZEZA

Vi' comme tremma mo lo sciaurato!

DON NICOLA

Mannaiu li vischi tuoi!
cu tanta vastunati
li carni tutti m'hai tritulati.

TOLLA *a Don Nicola*:

Si tu me vuoie bene,
non m'accidere a tata:
non me fa tené a mente [5] sta iornata!
Nennillo [6] de sto core,
fatillo [7] bello mio,
fattillo mo passare sto golio [8]!

[1] Facchini, mascalzoni.
[2] Capricci.
[3] Salcicce.
[4] Celiato.
[5] Ricordare.
[6] Bambino.
[7] Vezzegg., da *fato*, maschile di fata.
[8] Voglia.

DON NICOLA

Lo perdono pi ttia,
pi ttia lu lasciu stari;
ma iddu a mia t'au da donari.
(*a Pulcinella :*)
La vogghiu pi mogghieri.
Che dici? si' cuntenti?
Truculuni, nu parli? nu mi senti?

POLECENELLA

Gnorsí, songo contento;
maie chiú na parola
non diciarraggio a lo si' don Nicola.
Non parlo pe ccient'anni,
songo cecato e muto,
starraggio a casa commo a no paputo [1].

ZEZA

Via, dateve la mano;
puzzate godé ncocchia [2].

POLECENELLA

(Una ne cade e n'auto ne sconocchia [3])

TOLLA

Marito, bello mio!

DON NICOLA

Mugghiera de stu core!
Tutte faccia godé Copinto amore!

---

[1] Propr., folletto o diavolo; ma qui: come incantato.
[2] Possiate godere in coppia.
[3] *Sconocchiare*, piegare le ginocchia per debolezza.

Polecenella

Nzomma, dint'a li guaie
mo songo li contiente!
Zeza, iammo a mmitare[1] a li pariente.
E tutte sti signuri,
che so state a sentire,
a lu banchetto facimmo venire.

---

[1] Invitare.

VI

La serva padrona.

(Dalla prima edizione, che è nel libretto *Il prigionier superbo*, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice regnante (In Napoli, 1733). Musica del Pergolesi: in fine: « La poesia degl'Intermezzi è del sig. Gennarantonio Federico, napoletano ». Si veda sopra in questo vol., p. 155).

Intermezzo primo

Anticamera

Uberto, *non intieramente vestito, passeggiando; e quindi* Vespone, *di lui servo, che non parla.*

Aspettare e non venire,
stare a letto e non dormire,
ben servire e non gradire,
son tre cose da morire.
Questa è per me disgrazia!
Son tre ore che aspetto, e la mia serva
portarmi il cioccolate non fa grazia;
ed io d'uscire ho fretta.
Oh flemma benedetta! Or sí lo vedo
che, per esser sí buono con costei,
la causa son di tutti i mali miei.
Serpina!
chiamando dentro.

Vien dimani!
E tu altro, che fai?
A che qui te ne stai come un balocco?

Vespone *cerca scusarsi.*

Come? che dici? Eh, sciocco! corri, rómpiti
presto il collo, sollecita,
vedi che fu.

Vespone *va dentro.*

Gran fatto! Io m'ho cresciuta
questa serva piccina,
le ho fatto di carezze, l'ho tenuta
come mia figlia fosse; ed ella ha preso
perciò tanta arroganza,
fatta è sí superbina,
che alfin di serva diverrà padrona.
Ma bisogna risolversi in buon'ora.
E quell'altro babbion vi è morto ancora!

Serpina, *che vien contrastando con* Vespone, *e detto:*

Serpina. — L'hai finita? ho bisogno
che tu mi sgridi? E pure! Io non sto comoda,
ti dissi.

Uberto. — (Brava!).

Serpina. — E torna! Se 'l padrone
ha fretta, non ne ho io: il sai?

Uberto. — (Bravissima!).

Serpina. — Di nuovo? Oh, tu da senno
vai stuzzicando la pazienza mia,
e vuoi che un par di schiaffi alfin ti dia!

e s'avventa contro Vespone,
il quale fugge per ripararsi verso Uberto.

Uberto. — Olà! dove si sta?
Olà, Serpina, non ti vuoi fermare?

Serpina. — Lasciatemi insegnare
le creanze a quel birbo....

Uberto. — Ma in presenza del padrone....

Serpina. — Adunque,
perché io son serva, ho ad esser sopraffatta,
ho ad esser maltrattata?
No, signore, voglio esser rispettata,
voglio esser riverita, come fossi
padrona, arcipadrona, padronissima.

UBERTO. — Che diavol ha Vossignoria illustrissima?
Sentiam, che fu?
SERPINA. — Cotesto impertinente...

VESPONE *cerca rispondere.*

UBERTO. — Queto tu!

a VESPONE

SERPINA. — Venne a me....

VESPONE *come sopra.*

UBERTO. — Queto, ti ho detto!

a VESPONE.

SERPINA. — E con modi sí impioprî....

VESPONE *come sopra.*

UBERTO. — Queto, queto, che sii tu maledetto!

a VESPONE *adirandosi.*

SERPINA. — Ma me la pagherai!

minacciando VESPONE.

UBERTO. — Io costui t'inviai.
SERPINA. — Ed a che fare?
UBERTO. — A che far? non ti ho chiesto
il cioccolate io?
SERPINA. — Ben: che per questo?
UBERTO. — E m'have ad uscir l'anima aspettando
che mi si porti?
SERPINA. — E quando
voi prenderlo dovete?
UBERTO. — Adesso: quando?
SERPINA. — E vi par ora questa? È tempo ormai
di dover desinare.
UBERTO. — Adunque....
SERPINA. — Adunque,
io già nol preparai;
voi di men ne farete,
padron mio dolce, e ve n'acqueterete.

UBERTO. — Vespone, ora che ho preso
il cioccolate già,
dimmi: Buon pro vi faccia, sanità.

VESPONE *ride.*

SERPINA. — Di che ride quell'asino?
UBERTO. — Di me, che ho piú flemma di una bestia.
Ma io bestia non sarò.
piú flemma non avrò,
il giogo scuoterò,
e quel che non ho fatto alfin farò.
Sempre in contrasto
con te si sta.
E qua e là,
e giú e su,
e no e sí:
or questo basti,
finir si può.
Ma che ti pare?
ho io a crepare?
Signor mio, no!
Però dovrai
per sempre piangere
la tua disgrazia;
e allor dirai
che ben ti sta.

a SERPINA.

Che dici tu?
Non è cosí?
Ma cosí va!

a VESPONE.

SERPINA. — In somma delle somme, per attendere
al vostro bene, io mal ne ho da ricevere!
UBERTO. — Poveretta! Lo senti?

a VESPONE, *burlando Serpina.*

SERPINA. — Per aver di voi cura, io, sventurata,
debbo esser maltrattata.

UBERTO. — Ma questo non va bene!

a VESPONE *come sopra.*

SERPINA. — Burlate, sí!
UBERTO. — Ma questo non conviene!
SERPINA. — E pur, qualche rimorso aver dovreste
di farmi e dirmi ciò che dite e fate.
UBERTO. — Cosí è: da dottoressa voi parlate.
SERPINA. — Voi mi state sui scherzi, ed io m'arrabbio.
UBERTO. — Non v'arrabbiate, capperi!

a SERPINA.

Ha ragione!

a VESPONE.

Tu non sai che ti dir. — Va' dentro, prendimi
il cappel, la perrucca ed il bastone,
ché voglio uscir.

VESPONE *entra.*

SERPINA. — Mirate!
Non ne fate una buona, e poi Serpina
è di poco giudizio!
UBERTO. — Ma, Lei,
che domine vuol mai da' fatti miei?
SERPINA. — Non vo' che usciate adesso:
gli è mezzodí: dove volete andare?
Andatevi a spogliare!
UBERTO. — Eh, va' in malanno,
ché mi faresti....
SERPINA. — Oibò, non occorre altro,
io vo' cosí: non uscirete: io l'uscio
a chiave chiuderò.
UBERTO. — Ma parmi questa
massima impertinenza!
SERPINA. — Eh, sí, suonate!
UBERTO. — Serpina, il sai che rotta m'hai la testa?
SERPINA. — Stizzoso, mio stizzoso,
voi fate il borioso;
ma non vi può giovare.
Bisogna al mio divieto

star queto e non parlare:
Serpina vuol cosí.
Cred'io che m'intendete,
dacché mi conoscete
son molti e molti dí.

UBERTO. — Benissimo. Hai tu inteso? Or al suo loco
ogni cosa porrà Vossignoria,

a VESPONE, *il quale è uscito colla perucca*, ecc.

ché la padrona mia vuol ch'io non esca.

SERPINA. — Cosí va bene. Andate, e non v'incresca.

a VESPONE, *il quale si ferma.*

Tu ti fermi? tu guardi?
Ti meravigli? Eh.... che vuol dir?

UBERTO. — Sí, férmati,
guárdami, meravígliati,
fammi de' scherni, chiamami asinone,
dammi anche uno mascellone;
ch'io queto mi starò,
anzi la man da or ti bacerò.

Va per baciare la mano a VESPONE.

SERPINA. — Che fa.... che fate?

UBERTO. — Scóstati, malvagia;
vattene, insolentaccia. In ogni conto
vo' finirla. Vespone in questo punto,
in questo istante, trovami una moglie,
e sia anche un'arpia; al suo dispetto
io mi voglio casare:
cosí non dovrò stare
a questa manigolda piú soggetto.

SERPINA. — Oh, qui vi cadde l'asino? Casatevi,
ché fate ben, l'approvo.

UBERTO. — L'approvate?
Manco mal, l'approvò.
Dunque, io mi caserò.

SERPINA. — E prenderete me.

UBERTO. — Te?

SERPINA. — Certo.

UBERTO. — Affé?

SERPINA. — Affé!

UBERTO. — Io non so chi mi tien.... Dammi il bastone!
Tanto ardir?

SERPINA. — Oh, voi fare e dir potrete,
ché null'altra che me sposar dovrete.

UBERTO. — Vattene, figlia mia....

SERPINA. — Volete dir: mia sposa?

UBERTO. — Oh stelle, oh sorte!
Or questa è per me morte!

SERPINA. — O morte o vita,
Cosí esser de', l'ho fisso già in pensiero.

UBERTO. — Questo è un altro diavolo piú nero.

SERPINA. — Lo conosco a quegli occhietti
furbi, ladri, malignetti,
che, se ben voi dite no,
pur mi accennano di sí.

UBERTO. — Signorina, v'ingannate,
troppo in alto voi volate;
gli occhi ed io vi dicon no,
ed è un sogno, questo sí.

SERPINA. — Ma perché? non son graziosa?
non son bella e spiritosa?
Su, mirate leggiadria!
Ve' che brio, che maestà!

UBERTO. — (Eh, costei mi va tentando:
quanto val che me la fa?).

SERPINA. — (Ei mi par che va calando....).
Via, signore....

UBERTO. — Eh, vanne via!

SERPINA. — Risolvete!

UBERTO. — Eh, matta sei!

SERPINA. — Son per voi gli affetti miei,
e dovrete sposar me.

UBERTO. — (Oh che imbroglio egli è per me!).

INTERMEZZO SECONDO

Siegue anticamera

SERPINA *e* VESPONE *in abito di soldato; indi* UBERTO *vestito per uscire.*

SERPINA. — Or che fatto ti sei dalla mia parte,
usa, Vespone, ogni arte.

Se l'inganno ha il suo effetto,
se del padrone io giungo ad esser sposa,
tu da me chiedi e avrai;
di casa tu sarai
il secondo padrone: io tel prometto.

UBERTO. — Io crederei che la mia serva adesso,
anzi, per meglio dir, la mia padrona,
di uscir di casa mi darà il permesso.

SERPINA. — Eccol, guardato, e senza una licenza
pur si volle vestir!

UBERTO. — Or sí che al sommo
giunta è sua impertinenza.
Temeraria! e di nozze
richiedermi ebbe ardir!

SERPINA. — Ti asconderai

a VESPONE

per ora in questa stanza,
e a suo tempo uscirai.

UBERTO. — Oh, qui sta ella?

accorgendosi di SERPINA.

Facciam nostro dover: posso o non posso?
vuole o non vuol la mia padrona bella?

accennando a SERPINA *di voler uscire.*

SERPINA. — Eh, signor, già per me finito è il gioco,
e piú tedio fra poco
per me non sentirà.

UBERTO. — Cred'io che no.

SERPINA. — Prenderà moglie, già.

UBERTO. — Cred'io che sí;
ma non prenderò te.

SERPINA. — Cred'io che no;
ma duopo è ancor ch'io pensi a' casi miei.

UBERTO. — Pensaci: far lo dèi.

SERPINA. — Io ci ho pensato.

UBERTO. — E ben?

SERPINA. — Per me, un marito io mi ho trovato.

UBERTO. — Buon pro ti faccia! E lo trovasti a un tratto,
cosí, già detto fatto?

SERPINA. — Piú in un'ora
venir suol che in cent'anni.
UBERTO. — Alla buon'ora!
Posso saper chi egli è?
SERPINA. — L'è un militare.
UBERTO. — Ottimo, affé. Come si fa chiamare?
SERPINA. — Il capitan Tempesta.
UBERTO. — Oh, brutto nome!
SERPINA. — E al nome sono i fatti
corrispondenti: egli poco è flemmatico.
UBERTO. — Male.
SERPINA. — Anzi, è lunatico.
UBERTO. — Peggio.
SERPINA. — Va presto in cólera.
UBERTO. — Pessimo.
SERPINA. — E quando poi è incollerito,
fa ruine, scompigli,
fracassi.... Uh via, via!
UBERTO. — Ci anderà mal la vostra Signoria.
SERPINA. — Perché?
UBERTO. — Se è Lei cosí ghiribizzosa
meco, ed è serva, or pensa
con lui, essendo sposa: senza dubio
il capitan Tempesta
in cólera anderà,
e Lei di bastonate
una tempesta avrà.
SERPINA. — A questo poi Serpina penserà.
UBERTO. — Me ne dispiacerebbe: al fin, del bene
io ti volli, e tu 'l sai.
SERPINA. — Tanto obligata!
In tanto, attenda a conservarsi, goda
colla sua sposa amata,
e di Serpina non si scordi affatto.

SERPINA *finge che le venga da piangere.*

UBERTO. — Ah, tel perdoni il Ciel: l'esser tu troppa
boriosa venir mi fe' a tal atto.
SERPINA. — A Serpina
penserete
qualche volta, in qualche dí;

e direte:
— Ah poverina!
cara un tempo ella mi fu!

UBERTO *mostra di averne pietà.*

(Ei mi par che già pian piano
s'incomincia a intenerir).
S'io poi fui impertinente,
mi perdoni: malamente
mi guidai, lo vedo, sí.

Va a baciar la mano ad UBERTO, *ed ei gliela stringe.*

(Ei mi stringe per la mano:
meglio il fatto non può gir!).

UBERTO. — (Ah! quanto mi sa malo
di tal risoluzion; ma non colp'io).

SERPINA. — (Di' pur fra te che vuoi,
ch'have ad uscir la cosa a modo mio).

UBERTO. — Or su, non dubitare,
ché di te mai non mi saprò scordare.

SERPINA. — Vuol vedere il mio sposo?

UBERTO. — Sí, l'avrei caro.

SERPINA. — Io manderò per lui:
giú in piazza ei si trattien.

UBERTO. — Va'.

SERPINA. — Con licenza.

SERPINA *entra.*

UBERTO. — Or indovina chi sarà costui!
Forse la penitenza
farà cosí di quanto
ella ha fatto al padrone.
S'è ver come mi dice, un tal marito
la terrà fra la terra ed il bastone.
Ah, poveretta lei!
Per altro io penserei.... Ma ella è serva....
Ma il primo non saresti....
Dunque, la sposeresti?....
Basta, eh no, no, non sia;
su, pensieri ribaldi, andate via....
Piano: io me l'ho allevata,

so poi com'ella è nata.... Eh, che sei matto.
Piano di grazia.... eh non pensarci affatto.
Ma io ci ho passione....
E pur? Quella meschina.... e torna? oh Dio!
E siam da capo? Oh che confusione!

Sono imbrogliato io già;
ho un certoché nel core,
che dir per me non so
s'è amore
o s'è pietà.
Sento un che poi mi dice:
— Uberto, pensa a te! —
Io sto fra 'l sí e 'l no,
fra 'l voglio e fra 'l nol voglio,
e sempre piú m'imbroglio.
Ah misero infelice,
che mai sarà di me?

SERPINA, *che torna con* VESPONE *vestito come sopra.*

SERPINA. — Favorisca, signor, passi.

a VESPONE, *il quale saluta* UBERTO.

UBERTO. — Oh, padrone!

saluta VESPONE; *e poi a* SERPINA:

È questi?
SERPINA. — Questi è desso.
UBERTO. — Oh brutta cosa!
Veramente ha una faccia tempestosa.
E cosí, caro il capitan Tempesta,
si sposerà già questa mia ragazza?

VESPONE *a tutte le domande di* UBERTO *affermerà.*

Oh ben! N'è già contento? Oh, ben! Non v'have
difficultà? Oh ben! (Egli mi pare
ch'abbia poche parole.
SERPINA. — Anzi pochissime).

VESPONE *fa segno a* SERPINA *che venga a lui:*

Vuol me?

a Vespone, *e poi a* Uberto.

Con sua permissione.

va a Vespone *con cui si mette a parlare segreto:*

Uberto. — E in braccio
a quel brutto nibbiaccio
deve andar questa bella colombina?

Serpina. — Sapete cosa ha detto?

Uberto. — Di', Serpina.

Serpina. — Che vuol che mi diate
la dote mia....

Uberto. — La dote tua? che dote?
Sei matta?

Serpina. — Non gridate,
ch'egli in furie darà.

Uberto. — Può dar in furie
piú di Orlando furioso,
che a me punto non preme.

Vespone *mostra adirarsi.*

Serpina. — Oh Dio, vedete pur ch'egli già freme.

Uberto. — (Oh che guai!). Va' là tu.

Serpina *va a* Vespone *e parla con lui segreto.*

Statti a vedere
che costui mi farà.... Ben, cosa dice?

a Serpina *che torna ad* Uberto.

Serpina. — Che vuole almeno quattromila scudi.

Uberto. — Canchero! oh questa è bella!
Vuole una bagattella! Ah, padron mio....

a Vespone, *il quale s'infuria:*

Non signore.... Serpina....
che mal abbia.... Vespone,
dove sei?

Serpina. — Ma, padrone,
il vostro male andate voi cercando.

Uberto. — Senti un po': con costui hai tu concluso?

SERPINA. — Io ho concluso e non concluso.... adesso....

Va a VESPONE *che l'ha chiamata.*

UBERTO. — Statti a veder che questo
maldetto capitano
farà precipitarmi.

SERPINA. — Ha egli detto....

UBERTO. — Che cosa ha detto? (Ei parla per interprete!).

SERPINA. — Che o mi date la dote
di quattromila scudi,
o non mi sposerà.

UBERTO. — Ha detto?

SERPINA. — Ha detto.

UBERTO. — E s'egli non ti sposa, a me che importa?

SERPINA. — Ma che mi avete a sposar voi....

UBERTO. — Ha detto?

SERPINA. — Ha detto; o ch'altrimenti
in pezzi ei vi farà.

UBERTO. — Oh questo non l'ha detto!

SERPINA. — E lo vedrà.

SERPINA *fa cenno secretamente a* VESPONE,
il quale, infuriandosi, cava la spada e corre verso UBERTO.

UBERTO. — L'ha detto, sí, signore, e non s'incomodi:
ché, giacché vuol per me cosí il destino,
or io la sposerò.

SERPINA. — Mi dia la destra
in sua presenza.

UBERTO. — Sí.

SERPINA. — Viva il padrone!

UBERTO. — Va ben cosí?

a VESPONE, *il quale afferra e ripone la spada.*

SERPINA. — E viva ancor Vespone!

VESPONE *si scopre.*

UBERTO. — Ah, ribaldo! Tu sei? e tal inganno....
Lasciami!

SERPINA. — Eh, non occorre
piú strepitar, ti son già sposa, il sai?

UBERTO. — È ver, fatta me l'hai, ti venne buona!
SERPINA. — E di SERVA divenni io già PADRONA.
Contento tu sarai?
avrai
amor per me?
UBERTO. — Sí, ché contento è il cor,
e amore
avrò per te.
SERPINA. — Di' pur la verità!
UBERTO. — Questa è la verità!
SERPINA. — Oh Dio, mi par che no....
UBERTO. — Non dubitar, oibò!
SERPINA. — O sposo grazioso....
UBERTO. — Diletta mia sposetta....
SERPINA. } Cosí } mi fai goder.
UBERTO. } Sol tu }
SERPINA. — Se comandar vorrò,
disgusto non avrai:
or serva piú non son.
UBERTO. — Disgusto non avrò,
se comandar vorrai,
ma con discrezion.
SERPINA. — Quanto sei caro, quanto!
UBERTO. — Quanto sei cara, quanto!
A due. — Quest'è per me piacer.

INDICE DEI NOMI (*)

A

(*) Le sigle sono le seguenti: *p.*, poeta (autore drammatico, ecc.); *a.*, attore (di mestiere); *f.*, filodrammatico (attore dilettante); *c.*, compositore (maestro di cappella, ecc.); *ca.*, cantante; *s.*, scenografo; *b.*, ballerino; *arch.* (architetto); *t. c.*, tipo comico (maschera, ecc.); *im.*, impresario.

D

E

F

Q

R

INDICE

GIUS. LATERZA & FIGLI

TIPOGRAFI - EDITORI - LIBRAI

BARI

ESTRATTO DEL CATALOGO DELLE OPERE DI PROPRIA EDIZIONE

LA "CRITICA" - SCRITTORI D'ITALIA - CLASSICI DELLA FILOSOFIA MODERNA - FILOSOFI ANTICHI E MEDIOEVALI - OPERE DI BENEDETTO CROCE - SCRITTORI STRANIERI - BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA - LIBRI D'ORO - TESTI DI FILOSOFIA - COLLEZIONE SCOLASTICA LATERZA - OPERE D'ORIANI - OPERE VARIE.

AVVERTENZE

I libri compresi nel catalogo si spediscono *franco di porto* nel Regno, contro rimessa anticipata del prezzo di copertina, e viaggiano a rischio e pericolo del committente. Chi vuol garentirsi contro possibili smarrimenti o avarie postali deve aggiungere all' importo cent. 25 per la raccomandazione.

Per le richieste dall' Estero, aggiungere il 10 per cento al prezzo di copertina, per le maggiori spese postali.

Per commissioni di oltre 25 lire, si accordano facilitazioni di pagamento, dietro buone referenze.

I libri commissionati non si accettano di ritorno.

Per ogni effetto legale il domicilio s' intende eletto in Bari presso la Segreteria comunale.

43162

LORENZO IL MAGNIFICO, **Opere**, voll. 2 (n. 54, 59).

MARINO G. B., **Epistolario**, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento, voll. 2 (n. 20, 29).

— **Poesie** varie, (n. 51).

METASTASIO P., Opere, voll. I-IV (n. 44, 46, 62, 68).

Novellieri minori del Cinquecento — *G. Parabosco* e *S. Erizzo*, (n. 40).

PARINI G., **Prose**, vol. I, (n. 55).

— — Vol. II (n. 71).

Poeti minori del Settecento (*Savioli, Pompei, Paradisi, Cerretti ed altri*) (n. 33).

— (*Mazza, Rezzonico, Bondi, Fiorentino, Cassoli, Mascheroni*) (n. 45).

POLO M., **Il Milione**, (n. 30).

Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, dei secoli XVI, XVII, XVIII, voll. I e II (n. 36, 49).

Riformatori italiani del Cinquecento, vol. I (n. 58).

Rimatori siculo-toscani, vol. I (n. 72).

SANTA CATERINA DA SIENA, **Libro della divina dottrina volgarmente detto Dialogo della divina provvidenza**, (n. 34).

STAMPA G. e FRANCO V., **Rime**, (n. 52).

Trattati d'amore del Cinquecento, (n. 37).

Trattati del Cinquecento sulla donna, (n. 56).

VICO G. B., **L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie**, (n. 11).

— **Le orazioni inaugurali, il De italorum sapientia e le polemiche**, (n. 67).

VITTORELLI I., **Poesie**, (n. 12).

Prezzo di ogni volume	**in brochure** .	**L.**	**5,50**
	legati in tela	**»**	**7,—**

Si fanno ABBONAMENTI

a serie di dieci volumi degli «SCRITTORI D'ITALIA» a scelta dell'acquirente.

Prezzo d'abbonamento: per l'Italia, L. 40 per i volumi in brochure e L. 55 per quelli elegantemente legati in tela e oro; per l'estero L. 45 in brochure e L. 60 legati.

Si paga anticipato, in una sola volta, o a rate in sette mesi consecutivi, la prima di L. 10 per l'Italia e di L. 15 per l'estero, e le altre sei di L. 5 ognuna.

Chi è in grado di fornirci buone referenze di solvibilità potrà ricevere subito ciascuna serie in brochure, pagando anticipatamente L. 15, se in Italia, e L. 20, se all'estero, e il resto in rate mensili di L. 5 ciascuna.

Per ogni serie rilegata la quota anticipata è di L. 20 per l'Italia, e di L. 25 per l'estero: le rate mensili di L. 7 ciascuna.

CLASSICI DELLA FILOSOFIA MODERNA.

BERKELEY G., **Principii della conoscenza e dialoghi tra Hylas e Filonous**, trad. da G. PAPINI, (n. 7) . . L. 4,50

BRUNO G., **Opere italiane**, con note di G. GENTILE — I. **Dialoghi metafisici**, (n. 2) . . . . 6,—

— — II. **Dialoghi morali**, (n. 6) . . . . 7,—

— — III. **Candelaio**, introd. e note di V. SPAMPANATO. 6,—

CUSANO N., **Della dotta ignoranza**, testo latino con note di P. ROTTA, (n. 19). . . . . 4,—

DESCARTES R., **Discorso sul metodo e Meditazioni filosofiche**, traduzione di A. TILGHER, voll. 2 (n. 16) . . . . 12,—

FICHTE G. A., **Dottrina della scienza**, tradotta da A. TILGHER, (n. 12) . . . . 6,—

GIOBERTI V., **Nuova protologia**, brani scelti da tutte le sue opere, a cura di G. GENTILE, voll. 2 (n. 15) . . . 14,—

HEGEL G. G. F., **Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio**, tradotta da B. CROCE, (n. 1) . . . . 7,—

— **Lineamenti di filosofia del diritto ossia Diritto naturale e scienza dello stato in compendio**, tradotta da F. MESSINEO, (n. 18) . . . . 8,—

HERBART G. F., **Introduzione alla filosofia**, tradotta da G. VIDOSSICH, (n. 4) . . . . 6,—

HOBBES T., **Leviatano**, tradotto da M. VINCIGUERRA, voll. 2 (n. 13) . . . . 12,—

HUME D., **Ricerche sull'intelletto umano e sui principii della morale**, tradotte da G. PREZZOLINI, (n. 11) . . . . 6,—

JACOBI F., **Lettere sulla dottrina dello Spinoza**, (n. 21) 5,—

KANT E., **Critica del giudizio**, tradotta da A. GARGIULO, (numero 3) 5,50

— **Critica della ragion pratica**, trad. da F. CAPRA, (n. 9) 4,50

— **Critica della ragion pura**, tradotta da G. GENTILE e G. LOMBARDO-RADICE, voll. 2 (n. 10) . . . . 12,—

LEIBNIZ G. G., **Nuovi saggi sull'intelletto umano**, tradotti da E. CECCHI, voll. 2 (n. 8) . . . . 10,—

— **Opere varie**, scelte e trad. da G. DE RUGGIERO, (n. 17) 6,—

SCHELLING F., **Sistema dell'idealismo trascendentale**, tradotto da M. LOSACCO, (n. 5) . . . . 6,—

SCHOPENHAUER A., **Il mondo come volontà e rappresentazione**, traduzione di P. SAVJ-LOPEZ, vol. I (n. 20). 4,—

SPINOZA B., **Ethica**, testo latino con note di G. GENTILE, (n. 22) 6,50

VICO G. B., **La scienza nuova**, con note di F. NICOLINI, parte I (n. 14) 7,50

— — parte II 7,50

Ogni volume rilegato in tela e oro costa L. 2.00 in più.

FILOSOFI ANTICHI E MEDIOEVALI.

PLATONE, **Dialoghi** - Vol. V: *Il Clitofonte e la Repubblica*, tradotti da CARLO ORESTE ZURETTI . . . . . . L. 7,50

TOMMASO D'AQUINO, **Opuscoli e testi filosofici**, scelti ed annotati da BRUNO NARDI 6,50

OPERE DI BENEDETTO CROCE.

Filosofia dello spirito. — I. **Estetica, come scienza dell'espressione e linguistica generale** (4ª edizione) . . . L. 8,—

II. **Logica come scienza del concetto puro** (2ª edizione riveduta dall'autore) . . . . 6,—

III. **Filosofia della pratica. Economica ed etica** . . . 6,—

Saggi filosofici. — I: **Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana** . . . . 7,—

II. **La filosofia di Giambattista Vico** . . . . 5,—

III. **Saggio sullo Hegel, seguito da altri scritti di storia della filosofia** . . . . 6,—

Scritti di storia letteraria e politica. — I: **Saggi sulla letteratura italiana del Seicento** . . . . 6,—

II. **La rivoluzione napoletana del 1799** - Biografie, racconti e ricerche (3ª edizione aumentata) . . . . 7,—

III. **La letteratura della nuova Italia** - Saggi critici, vol. I 6,50

IV. — — vol. II 6,50

V. — — vol. III 6,50

VI. — — vol. IV 6,50

VII. **I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo** 5,50

Breviario di estetica (Quattro lezioni), ediz. di lusso in carta a mano . . . . 3,—

Ogni volume rilegato in tela e oro costa L. 2,00 in più.

SCRITTORI STRANIERI.

CAMOENS L., **I Sonetti**, traduzione di T. Cannizzaro, (n. 10).
CERVANTES M., **Novelle**, traduzione di A. Giannini, (n. 1).
Drammi elisabettiani, traduzione di R. Piccoli, (n. 9).
ECKERMANN G. P., **Colloqui col Goethe**, traduzione di E. Donadoni, voll. 2 (n. 4, 6).
ERASMO DA ROTTERDAM, **Elogio della pazzia e Dialoghi famigliari**, traduzione di vari a cura di B. Croce, con illustrazioni di H. Holbein, (n. 8).
GOETHE W., **Le esperienze di Wilhelm Meister**, traduzione di R. Pisaneschi e A. Spaini, voll. 2 (n. 7, 11).
Il Cantare del Cid, con appendice di *romanze*, traduzione di G. Bertoni, (n. 3).
PAPARRIGOPULOS D., **Opere**, traduzione di C. Cessi, (n. 2).
POE E. A., **Opere poetiche complete**, traduzione di Federico Olivero, (n. 5).

Prezzo di ogni volume L. 4,00, rilegato L. 6.

BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA.

ANILE A., **Vigilie di scienza e di vita**, (47) . . . L. 3,50
ARCOLEO G., **Forme vecchie, idee nuove**, (28) . . . 3,—
BALFOUR A. J., **Le basi della fede**, (19) . . . . . . 3,—
BARBAGALLO C., **La fine della Grecia antica**, (12) . 5,—
BARTOLI E., **Leggende e novelle de l'India antica**, (74) 3,—
BORGOGNONI A., **Disciplina e spontaneità nell'arte**, saggi letterari raccolti da B. Croce, (60) . . . . 4,—
CARABELLESE F., **Nord e Sud attraverso i secoli**, (16) 3,—
CARLINI A., **La mente di Giovanni Bovio**, (77) . . . 4,—
CARLYLE T., **Sartor Resartus** (2ª edizione), (15) . . 4,—
CESSI C., **La poesia ellenistica**, (56) . . . . 5,—
CICCOTTI E., **Psicologia del movimento socialista**, (3). 3,—
COCCHIA E., **Introduzione storica allo studio della letteratura latina**, (78) . . . . 5,—
CROCE B., **Cultura e vita morale**, (69) . . . . 3,—
CUMONT F., **Le religioni orientali nel paganesimo romano**, (61) . . . . 4,—

DE FREYCINET C., **Saggio sulla filosofia delle scienze. Analisi-Meccanica**, (20) 3,50

DE GOURMONT R., **Fisica dell'amore.** (Saggio sull'istinto sessuale) (8) 3,50

DE LORENZO G., **India e buddhismo antico** (2ª ediz.), (6) 5,—

DE RUGGIERO G., **La filosofia contemporanea**, (59) . 6,—

EMERSON R. W., **L'anima, la natura e la saggezza.** (Saggi), (49) 4,50

FARINELLI A., **Il romanticismo in Germania**, (41) . 3,—

— **Hebbel e i suoi drammi**, (62) . . . . 4,—

FERRARELLI G., **Memorie militari del Mezzogiorno d'Italia**, (45). 3,50

FESTA G. B., **Un galateo femminile italiano del Trecento.** (Reggimento e costumi di donna di FR. DA BARBERINO) (36) 3,—

FIORENTINO F., **Studi e ritratti della Rinascenza**, (44) 5,—

FORMICHI C., **Açvaghosa poeta del Buddhismo**, (54) . 5,—

GALIANI (Il pensiero dell'Abate) Antologia di tutti i suoi scritti editi ed inediti, (29) . . . . 5,—

GEBHART E., **L'Italia mistica**, (40) . . . . 4,—

GENTILE G., **Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia**, (35) 3,50

— **Bernardino Telesio**, (51) 2,50

— **I problemi della scolastica e il pensiero italiano**, (65) 3,50

GNOLI D., **I poeti della scuola romana**, (63) . . . . 4,—

— **Spigolature nei campi di Buddho**, (25) 3,50

IMBRIANI V., **Studi letterari e bizzarrie satiriche**, (24) 5,—

— **Fame usurpate**, 3ª ediz. a cura di B. CROCE, (52) . 4,—

KOHLER G., **Moderni problemi del diritto**, (33) . . . 3,—

LABRIOLA A., **Scritti vari di filosofia e politica**, (18). 5,—

— **Socrate**, (32) . . . . 3,—

LACHELIER G., **Psicologia e Metafisica**, traduzione di GUIDO DE RUGGIERO, (76) . . . . 4,—

MARTELLO T., **L'economia politica e la odierna crisi del darwinismo**, (57) . . . . 5,—

MARTIN A., **L'educazione del carattere** (2ª ediz.), (5). 5,—

MATURI S., **Introduzione alla filosofia**, (60) 3,50

MICHAELIS A., **Un secolo di scoperte archeologiche**, (55) 5,—

MISSIROLI M., **La monarchia socialista.** (Estr. destra), (72) 3,—

MORELLI D. - DALBONO E., **La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte**, (75) . 4,—

NITTI F., Il capitale straniero in Italia, (80) . . . 2,50
PARODI T., Poesia e letteratura (81). . . . . 5,—
PETRUCCELLI DELLA GATTINA F., I moribondi del palazzo Carignano, (68) 3,50
PUGLISI M., Gesù e il mito di Cristo, (53) . . . . 4,—
REICH E., Il successo delle nazioni, (11) . . . . . 3,—
RENIER R., Svaghi critici, (39) . . . . 5,—
RENSI G., Il genio etico ed altri saggi, (50) . . . 4,—
ROHDE E., Psiche, parte I (71) . . . . 5,—
ROMAGNOLI E., Musica e poesia nell'antica Grecia, (43) 5,—
ROYCE J., Lo spirito della filosofia moderna, parte I: *Pensatori e problemi*, (38-I) . . . . 4,—
— — Parte II: *Prime linee d'un sistema* (38-II). . . . 4,—
— La filosofia della fedeltà, (48) 3,50
— Il mondo e l'individuo, Parte I: *Le quattro concez. storiche dell'Essere*, vol. I: *Realismo, mistic. e razional. critico*, (64-I) 3,50
— — Parte I, vol. II: *La Quarta Concezione* (64-II) . . 4,—
— — Parte II: *La natura, l'uomo e l'ordine morale*, vol. I: *Le categorie dell'esperienza*, (64-III). 3,50
— — Parte II, vol. II: *L'ordine morale*, (64-IV) . . . 3,50
SAITTA G., Le origini del neo-tomismo nel sec. XIX, (58) 3,50
SALANDRA A., Politica e legislazione. Saggi raccolti da G. FORTUNATO, (79) . . . . 6,—
SALEEBY C. W., La preoccupazione ossia La malattia del secolo, (26) . . . . 4,—
SOREL G., Considerazioni sulla violenza, (31) . . . 3,50
SPAVENTA B., La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea, (30) 3,50
— Logica e metafisica, (46). . . . . 5,—
SPAVENTA S., La politica della Destra, (37) . . . . 5,—
SPINAZZOLA V., Le origini e il cammino dell'arte, (7) 3,—
TARI A., Saggi di estetica e metafisica, (42) . . . . 4,—
TOMMASI S., Il naturalismo moderno. (Scritti varii), (67) 4,—
TONELLI L., La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni, (70) . . . . 5,—
VOSSLER K., Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio, traduzione italiana di T. GNOLI, (27) . . 4,—
— La Divina Commedia (studiata nella sua genesi ed interpretata), vol. I, parte I: *Storia dello svolgimento religioso filosofico*, (34-I) . . . . 4,—